أفكار

افتتاحية

هيبة النص

صاحبُ القول أو النصّ وصاحبتهُ (ولو أنَّ التَّأنيث سبب كافٍ للتَّجَرُّؤ على النصّ) يملكان في أحيانٍ كثيرةٍ – كما لاحظتُ – هيبةً تحجب عمّا يقولان ويكتبان التخطيءَ عند الوهلة الأولى على الأقل. ولا أتحدَّث هنا عن عملِ أهل التَّحقيق والبحثِ الصَّارم والنُّزهاءِ في فحص الكلامِ أو النَّصّ. وسبب تناول هذه الفكرة أننا في المجلَّة وقعنا في خَطأ ابتدأ أنَّ أحد علماء اللُّغة في الأردنّ، وهو أحد أهمّ علماء اللُّغة في العربيَّة اليوم، قد أرسل إلينا مادَّة بخطّ يده، فطبعها أحد الزملاءِ، وأرسلها إلى مدير التَّحرير الذي أرسلها إليَّ بدوره. إلى هنا والقصَّة عاديَّة وليس فيها ما يشوق !! ولكن الذي حدثَ أنني ظننتُ أن عالم العربيَّة هو الذي طبعَ مقالته على الكمبيوتر، فتهيَّأتُ بما له في نفسي من احترام وما لعلمه لديَّ من هيبة، أن أنظرَ إلى النَّصّ بما يشبهُ التَّقديس منزّهةً إياه ابتداءً عن الخطأ اللغويّ. ومع أنني وجدتُ في العنوان غلطةً، إلا أنَّ مهابة الشَّخص سرعان ما ترجمت ذلك في رأسي إلى أنها غلطة استعجالٍ وتزاحم شواغل، فاتَّصلتُ بالعالمِ، واستأذنتُه، لمزيد من هيبته العلميَّة الطَّاغية، بالتَّصحيح. وبينما كان الزميلُ «الطَّابع» الحقيقيُّ للمقالة قد أوسعها أخطاء، كان من بينها حذفُ أسطرٍ بكاملها يستقيمُ بعدها معنىً ما لكن بلا بلاغة، وأحياناً لا يستقيم، وتركَ فراغاتٍ لكلمات لم يطبعها لأنه لم يفهمها، كنتُ أعدو على الأسطرِ بلا اهتمامٍ حقيقيٍّ لأرصدَ الأخطاء، كما أفعل في موادَّ أخرى. وبذا فوَّتُّ على نفسي أن أكتشفَ أخطاءَ الطِّباعة الكثيرة جدّاً، وأعدتُ المادَّة إلى مدير التَّحرير مع ملاحظة أني اتَّصلتُ بالكاتب وصحَّحتُ. ومديرُ التَّحرير وقعَ فيما وقعتُ فيه، فلم ينظر فيما ظنَّ أني قرأتُ ووافقتُ عليه، مطمئنّاً إلى (مقدراتي) في اللُّغة والتَّحرير، واقعاً في الفخّ نفسه الذي وقعتُ فيه، ألا وهو «هيبة من كتبَ» أو «هيبة من قرأت ودقَّقت»، ودفعَ المادَّة إلى المطبعة.

ومع أننا قد تداركنا هذا الخطأ المركَّب من أخطاءِ عددٍ من أعضاء اللجنة، بما فيها (الأعضاء عندي مؤنثة لأنها جمعُ تكسير وجموع التَّكسير مؤنَّثة) أنا نفسي، إلا أنَّني بعد التَّفكُّر فيما حدث وجدتُ أنَّ السّياقَ الذي تُرتَكبُ فيه أخطاءٌ عظيمةٌ، أو تحليلاتٌ شاطحةٌ عن الواقع، يتضاءلُ أمامها، على إيلامه لي على الأقل، ما حدث معنا. و قبل أن أتناول التَّحليلاتِ الشَّاطحةَ والأخطاءَ الكبرى، سوف أتذكَّر حادثةً صغيرةً أخرى حدثت معي (وكم حدثت مع غيري)، وهي أني كنتُ أقرأ في صحيفةٍ أو مجلَّة، لا أذكر، بضعَ أبياتٍ من شعر، وجدتُ أنها لم تنجُ من افتعالٍ وتصيُّدٍ للقوافي وضعفٍ بَيِّنٍ، وعندما عثرتُ على اسمِ الشَّاعر كان محمود درويش. سأقول الحقَّ وهو أني لو كنتُ عرفتُ «مَنِ القائل» قبل الشِّعر للزمَتْني شجاعةٌ عاليةٌ لأرى في الأبيات الافتعالَ والضَّعفَ، وسببُ ذلكَ طبعاً هيبةُ محمود كشاعرٍ كبير أوَّلاً، ومحبَّتي له التي تفوق الوصف ثانياً وثالثاً وعاشراً؛ فاتَّفقَتْ في المِثالِ هيبتان: هيبتُه

كشاعر «كبير»، وهيبةُ محبَّته، فللمحبَّة أيضاً، كما نعلم، حجابٌ يشبهُ ما قاله أحد المتصوِّفة من أنَّه في «شدَّة القُرب». فالمحبَّةُ لا تُري الأخطاءَ، وإذا لمحَتْها غفرتْها أو تجاهلتها، وهذا يحدثُ في الحياة والمعاشرة، كما يحدثُ في البحثِ والدَّرس.

ومن أمثلة الشَّطح والتَّصنُّع والافتعال التي تؤدّي إلى المبالغات الفاتكة بالمعنى والمُفسدة للبلاغة، أنَّ صفحات النَّقد العربيِّ تمتلئ بأشياءِ المُمالأة للنُّصوص التي كتبها «كبارٌ» أو «أصحابٌ» أصدقاء مع أنَّها في الضَّعفِ والعاديَّة.. فيقعُ أهلُ النَّقدِ فيما وقعتُ فيه في المرَّتين: هيبةِ «المكانة» أو هيبةِ «المحبَّة». ومع أننا نتعلَّمُ على مقاعدِ الدَّرسِ «الموضوعيَّة» إلا أنَّ دواعي الضَّعف البشريِّ تأخذنا إلى مناطقَ بعيدة من الهوى وقصَر البصرِ وغَبَشِ الرُّؤيا، تجعلُ من الموضوعيَّة المُطلقة حُلُماً بعيدَ التَّحقُّقِ على أرضِ الواقعِ المتشابكِ بالمشاعرِ والمصالحِ والأوهام. وبينا أنَّ الموضوعيَّةَ ليست سوى ترك مسافة بينك وبين «المسألة» حتى تمتنعَ هيبةُ المكانة أو هيبةُ العاطفة من التَّدخُّلِ في الأحكام، وهو ما يشبهُ النَّزاهةَ في القضاء، فإنَّنا لطالما ضربناها، الموضوعيَّةَ، الضَّربَ الموجع، ونحنُ نظنُّ أنَّنا نُسدي إلى «الحقيقة» خدمات جليلةً. من ذلكَ – في رأيي – ذلكَ المنهجُ المفتعَلُ المُرائيُّ الذي يُقحِمُ نصّاً مقدَّساً – كالقرآن الكريم – في العلوم والاكتشافات والاختراعات. إذ بينما أنَّ القرآن الكريم لدى هؤلاء أنفسهم نصٌّ «مُطلَق» فإنَّهم لا يتورَّعون (والتَّذكيرُ هنا مقصودٌ) عن حشرِه في «النِّسبيّ» الذي هو العلمُ ومنجزاته التي يتراجعُ عنها ويعدِّلها ويصحّحُها ويُغيِّرُها بينما النَّصُّ القرآني ثابتٌ لا يتغيَّر. أي أنَّهم يُساوونَ بينَ ما هو لديهم هم أنفسهم «إلهيٌّ» (القرآن) وبين ما هو حقاً «بشريٌّ» (العلم). فأهلُ هذا المنهجِ الذي هو «التَّفسيرُ العلميُّ للقرآن الكريم» قد وقعوا – بالإضافة إلى هشاشةِ التَّعظيم الذي يريدون نسبتَه إلى ما يملكونه والرَّغبة في التَّفاخر بما لَديهم – قد وقعوا – دون أن يدروا – في «هيبة المكانة» أو هيبة القائل أو هيبة صاحبِ النَّصِّ الإلهيّ. ولذا فإنَّ «هيبةَ النَّصّ» التي تتأتّى من هيبة صاحبه أو صاحبته أو مُنشئه أو مُنشئته – كما رأينا – لا تتوافرُ فيها عناصرُ الموضوعيَّة إطلاقاً. أي أنَّ جميعَ التَّفسيرات والتَّحليلاتِ والدّراساتِ التي تنتهي إلى التّعظيم وكانت ابتدأت من وهجِهِ وظلَّت فيه، ليست إلا تنويعاتٍ على ما تُمليه «هيبةُ النَّصّ» في النَّفسِ البشريَّة وهواها وميولها وأشواقِها. بعبارةٍ أخرى، فإنَّ ادَّخارَ الإعجابِ والتَّعظيم بكلِّ شاردةٍ وواردةٍ مما أنجزه درويش أو أدونيس أو المتنبّي أو نجيب محفوظ أو ماركيز أو نوال سعداوي أو الجاحظ أو أبو العلاء أو نزار قباني أو شيكسبير وغيرهم، ليس من النَّزاهة في شيءٍ (وللنَّزاهة هنا ظلالٌ أخلاقيَّة أيضاً)، ولا يُقيمُ قراءةً تتَّصفُ بالعمق وبالصّدقِ وبالإبداعِ ما دامَت فيها شُبهةُ المجاملة والتَّحيُّز المُقرَّر سلفاً. وهذا يعني، فيما يعني، أنَّه لا يمكنُ، بل لا يجبُ، أن نطمئنَّ إلى ما يُكتَبُ وما يُقالُ مما يقعُ في هذه التَّنويعات العاطفيَّة المتَّصلة بالمشاعر. كما يشيرُ إلى الجهد الذّهنيّ والنَّفسيّ الذي يلزمنا أن نبذلَه كي نُخرجَ النصَّ (أو الموضوع) من هالته ووهجِ من قاله أو كتبَه وقُدسيَّته رغم بشريَّتِه، ونقول فيه رأياً حصيفاً ودون خضوعٍ لمقامِه العالي أو الحميم.

زُلَيْخَة أبوريشة

Zuleikha_aburisha@yahoo.com

الفلسفة الوجودية

دعاء خليل علي

تُعد دراسة الفلسفة الوجودية من أصعب الدراسات،نظراً إلى أنها ليست مذهباً فلسفياً نمطياً وموحداً، أو نظرية تتضمن مقدمات ونتائج متتابعة، إنما هي عرض فكري لفلسفات نجدها في مؤلفاتهم التي تتصف بالصعوبة، من حيث اللغة والمصطلحات المستحدثة، ونجدها في أعمالهم الإبداعية: الأدبية والمسرحية، وفي مقالاتهم المنشورة ومحاضراتهم، ونجدها أيضاً في مواقفهم السياسية والاجتماعية وحتى في أساليب حياتهم.

ثمة دراسات قام بها كثيرون من الكتاب والنقاد والمثقفين والأكاديميين، وأيضاً ترجمات استهلت بمقدمات أو دراسات، والتي يصعب حصرها، يمكن الإفادة منها للإحاطة أو -على أقل تقدير- للإلمام بها.

وفي هذا المجال، لا بد من الإشارة إلى أننا لا نستطيع أن نعرض نظرية واحدة وموحدة للفلاسفة الوجوديين، نظراً للتمايز والتباين بين هؤلاء الفلاسفة، واختلاف المنطلقات وغياب الانسجام في النظر إلى المبادئ والمقولات الوجودية فيما بينهم. إلا أن جوهراً مشتركاً يتفقون عليه، وخصائص فكرية رئيسة توحدهم، سهّل ذلك إطلاق صفة الوجودية على أفكارهم، رغم رفض عدد منهم إطلاق تسمية الوجودية على فلسفتهم، أمثال مارتن هايدجر وكارل ياسبرز وألبير كامو. كما تجدر الملاحظة أن الأب الروحي للوجودية «كيركجارد» كان يكره التصنيف الفلسفي المذهبي، وقد وقف ضد كل فلسفة شمولية، بل إن معظم فلاسفة الوجودية قد رفضوا الاعتراف بأن ما يعرضونه هو مذهب فلسفي، لأن الوجودية، عندهم، لا تقبل التمذهب، حيث المذهب يتضمن التجريد، وفي رأيهم أن الفلسفة الصحيحة يجب أن لا تبحث في المعاني المجردة.

إن الفرق، في رأيهم، بين الوجودية والمذهب الفلسفي، هو أن المذهب يعتمد على التفكير العقلي بالمشكلات، بينما الذات الإنسانية، في الوجودية، هي التي تعيش المشكلة وتعانيها. وقد اتخذ كيركجارد الموت مثلاً على ذلك، معتبراً إياه أنه ليس مشكلة فلسفية، لأن الإنسان هو الذي يموت، وأن هناك فرقاً بين أن يموت الإنسان نفسه، وبين أن نبحث في المعنى المجرد للموت «المشكلة أني أنا أموت. وهناك فرق بين أن أبحث في الموت بمعنى مجرد وبين أن أبحث في أني أموت» (1).

تعتبر الوجودية أنه لا وجود للحقيقة الفلسفية الواحدة ضمن مذهب فلسفي، وأنه بعيد، عن الفلسفة، كل البعد، من يعتقد أن الحقيقة الفلسفية واضحة أمامه، وأن ما عليه ليتعلمها، سوى إعمال عقله. ففي الوجودية لا توجد حقيقة فلسفية واحدة موحدة، ذلك لأن الحقيقة الفلسفية غير ثابتة، بل تتغير مع تطور الإنسان، وتغير أعماله، وأحواله، وأن الحقيقة الصادقة في كل زمان والمتماثلة مع ذاتها، هي الحقيقة التي يكتشفها الإنسان إبان حياته، وخطوة إثر خطوة.

أما الفكرة الرئيسة للوجودية فتقوم على وجود الإنسان، وهذا الوجود سابق للماهية، وأن الأخيرة تتحدد نتيجة فعل الإنسان، ويشترك الوجوديون المؤمنون منهم وغير المؤمنين في اتخاذهم الوجود محوراً لتفكيرهم، ويتفقون على أسبقيته على الماهية، أي أن الإنسان يوجد أولاً ثم تتحدد ماهيته، لاحقاً. وبذلك يخالفون الفلسفات السابقة، سواء عالم المثل

باحثة من الأردن.

لأفلاطون أو الكوجيتو الديكارتي. وهم يستندون في ذلك إلى الوجود الإنساني أو أن الإنسان يوجد أولاً ثم يريد أن يكون، ما يصنعه هو بنفسه، وهذه هي الذاتية، وهي مبدأ الوجودية الأول، ولن يكون سوى ما يصنع الإنسان نفسه. إنه، من خلال عمله، يمتلك الوعي الذي تصدر عنه الرغبة والإرادة، وتجعله مسؤولاً عما يريد ويحقق. وتظهر مسؤوليته حين يختار بحرية مطلقة. وهذه المسؤولية الحرة في اختياره لنفسه ولغيره تجعله يحس بالقلق، فالقلق جزء من عمل الإنسان.

وتؤمن الفلسفة الوجودية أن الإنسان يمتلك الإرادة لاختيار نوع حياته من خلال حريته الملازمة لوجوده، وهي بهذا اختلفت مع المذاهب الفلسفية التي انتقصت من حرية الإنسان وقدرته على الاختيار، وناقضت بذلك الفلسفات المثالية والمادية القائمة على الحتميات، بما في ذلك الأفكار الدينية التي تقوم بتحديد نوع حياته وتقرير مصيره. وصفوة القول، بهذا الخصوص، إن «الاختيار داخل في تكوين ذات الإنسان وأن الإنسان يختار في كل لحظة من حياته»(2).

لكن القلق يصاحب الإنسان عند اختياره لجميع مواقفه، وطوال حياته. وهذا القلق يساعد الإنسان على التمييز بين ما هو خاطئ، وما هو صائب، ويساعد الإنسان على تحمل مسؤوليته، والمثابرة على تحقيق أهدافه، أيضاً.

لقد انتشرت الوجودية في القرن العشرين، ورافقها الهوس أحياناً، واتخذت طابع الصرعة الإعلامية أحياناً أخرى، خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية، وبدت وكأنها فلسفة العصر التي اجتاحت المجتمعات الغربية. ولعل من أهم عوامل انتشارها في القرن المذكور، هو ما شهده من حربين عالميتين، وما نتج عنهما من مآس وفواجع أصابت الملايين من الناس، فضلاً عن الدمار الذي عم الكثير من البلدان. ويحضرني في هذا المقام، وصف كمال الحاج للوجودية بأنها «صرخة الإنسان من أعمق أعاميقه في وجه القدر، إنها صورة عن مأساته في هذه الدنيا العابثة»(3).

وفي اعتقادي أن من الأهمية بمكان بيان المبادئ المشتركة بين الوجوديين، وأيضاً بيان أوجه الاختلاف بينهم.

من الجدير بالذكر أن الوجوديين يشتركون في ست مقولات هي: الوجود يسبق الماهية، الحرية والاختيار، والقلق، والذاتية، والتعالي والموت.

أولاً: الوجود(4) يسبق الماهية

إن ماهية(5) الشيء هي كنهه وحقيقته، وقد أخذت الماهية من النسبة إلى ما هو أو ماهي، ويعني مصطلح الماهية ما به الشيء هو هو. يقول الجرجاني إنها «هي من حيث هي هي لا معدومة، ولا كلي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام، إنها تقابل العالم الخارجي»(6).

أما الوجود، فهو ضد العدم(7)، وهو يعني الحضور، والكينونة والحياة. والوجود اصطلاحاً، هو تحقق الشيء في الذهن أو في الخارج، ومنه الوجود المادي أو في التجربة، والوجود العقلي والمنطقي. فالوجود هو التحقق الفعلي للماهية(8).

لقد سادت الفلسفة المثالية(9)، في مرحلة تاريخية سابقة، مؤكدة أسبقية الماهية على الوجود. فأفلاطون (plato) (10)، على سبيل المثال، كان يرى أن الكليات هي الأصل، وأن الجزئيات ليست سوى صور عن عالم المثل الموجود مسبقاً، أي أن الإنسان صورة لمثال الإنسان، وأن ماهيته سابقة على وجوده. كما اعتقد أفلاطون بأن العالم المادي هو عالم مؤقت وزائل، ولا يعدو أن يكون سوى ظل مرتسم للعالم الحقيقي الذي هو عالم الماهيات أو الأفكار، والذي أطلق عليه أفلاطون اسم عالم المثل. وأن لهذا العالم وجوده(11) المستقل عن الأشياء المحسوسة، بل هو مستقل عن أي ذهن، سواء كان ذهن (عقل) الإنسان أو ذهن (عقل) الله. وعليه فإن الماهية عند أفلاطون موجودة أولاً، وقبل أي شيء. يقول أفلاطون: «هذه الماهية اكتشفنا أنها موجودة وجوداً سابقاً، وأنها تنتمي إلينا، وأننا نقارن كل ما يأتي من الحواس بها»(12).

أما كانط (Immanuel kant)(13)، فقد جاء بفلسفة متجاوزة للفلسفات السابقة عليه(14)، أطلق عليها اسم الفلسفة الترنسندنتالية المتعالية(15)، ومؤداها رفض الدوجماطيقية الموجودة لدى كل من العقليين والطبيعيين. لذلك، حاول إقامة فلسفة تتوسط كلتا الفلسفتين، وأيضاً حاول التوفيق بين الفكر والعلم، إلا أنه ظل فيلسوفاً مثالياً معتقداً بأسبقية الماهية على الوجود ،وإن كانت أسبقية منطقية وليست زمانية. يقول كانط «إن العقل هو القدرة التي تمنحنا مبادئ المعرفة القبلية، فإن العقل المحض هو ذاك الذي يتضمن مبادئ معرفة شيء ما على نحو قبلي تماماً»(16)، بل اعتبر أن بعض المعارف تتجاوز حتى حقل جميع التجارب الممكنة، وهو، بذلك، أسس فلسفة تأخذ في الحسبان حدود العقل البشري وإمكاناته، ذلك لأن العقل يستطيع تقديم أفكار، لا تقدمها التجربة، وأنها ليست من الفطرة، وأطلق عليها اسم الأحكام القبلية التركيبية(17). وهكذا نلاحظ أن كانط، بمثاليته، قد حاول عقلنة الواقع، عن طريق مجموعة من الشروط الأولية التي تمثل أُطراً وقوالب يبدو، هذا الواقع من خلالها، أنه ممكن، من الناحية العقلية.

أما هيجل (George Wilhelm Friedrich Hegel)(18)، فإنه، بمثاليته، رأى أن كل ما هو واقعي عقلي، وكل ما هو عقلي واقعي، فالعقل، عنده، هو الذي يحكم العالم، وبالتالي فإن تاريخ العالم يبدو لنا على أنه عملية عقلية(19). وقد اعترض كيركجارد (Søren Kierkegaard)(20) على هيجل، وذهب إلى أن الفكر والواقع ليسا شيئاً واحداً، بل إن الواقع هو الذي يفجر التفكير، كما عارض العقل، إلى أقصى درجة، على العكس من ديكارت الذي أعلى من شأنه ومجده، بقوله أن «العقل هو أحسن الأشياء توزعاً بين الناس»(21) معتبراً أن الاختلاف في الآراء سببه طريقة استخدام العقل(22)، وأن على هذا العقل أن يأخذ حريته في البحث عن الحقيقة، وأن يعيد بناء الآراء والأفكار على أساس الوضوح، لا على أساس القبول المعتمد على التلقين.

واللافت للنظر أن الوجوديين عارضوا ديكارت (Rene Descarts)(23) الذي اعتبر الفكر سابقاً على الوجود في ما يسمى الكوجيتو الديكارتي «أنا أفكر فإذن أنا موجود» ،بينما يرى الوجوديون أن الوجود يسبق الفكر والمعرفة معتمدين على الوجود الإنساني. وديكارت لا يؤكد هذه الأسبقية في الكوجيتو الديكارتي فحسب، بل يضيف قائلاً: «بينما كنت أريد أن أعتقد أن كل شيء باطل، فقد كان حتماً بالضرورة أن أكون أنا صاحب هذا التفكير(24) شيئاً من الأشياء، ولما انتهيت إلى أن هذه الحقيقة أنا أفكر إذن فأنا موجود وكانت من الثبات والوثاقة، بحيث لا يستطيع اللاأدريون زعزعتها، بكل ما في فروضهم من شطط بالغ، حكمت أني أستطيع مطمئنا أن آخذها مبدأ أول للفلسفة التي أتحراها»(25).

لقد رفض الفلاسفة الوجوديون الكوجيتو الديكارتي، وأحلوا محله كوجيتو معاكساً يقوم على أسبقية الوجود. فكوجيتو كيركجارد هو: «كلما ازددت تفكيراً قل وجودي»، و «أنا أفكر فإذن أنا غير موجود». أما سارتر(Jean Paul Sarter) فقد أكد الوجود السابق على التفكير بقوله: «أنا أفكر فأنا كنت إذن موجوداً»(26).

لم تقبل الوجودية بأي فكرة أو أي غاية أو خطة عامة عن الحياة سابقة على الوجود. فالوجود سابق على الماهية، وليس ثمة طبيعية للوجود، فهو وضع خالص ومطلق، والوجود ينقل الماهية من كونها شيئاً ممكناً إلى كونها شيئاً واقعياً حقيقياً ملموساً وذا صفات خاصة.

لقد أجمع الفلاسفة الوجوديون، المؤمنون منهم والملحدون، على مقولة أن الوجود يسبق الماهية، ومثلت هذه المقولة القاسم المشترك الأعظم بينهم جميعاً، لكنهم اختلفوا في تفسيرها. فالوجودية المؤمنة ترى أن الوجود قد سبق تعريفه، من قبل الإله الخالق، الذي صور الإنسان، وخلقه على هيئته، وقُذف به إلى العالم كإرادة حرة واعية تحدد مصيرها في الحياة حسب ما تمليه ذات الإنسان عليه، أي أن الإنسان خلق أولاً

في الصورة العامة للإنسان التي هي في عقل الله، ثم بعد ذلك تتعدد صفات كل إنسان ومعالمه بعد أن يكون قد وُجد. وعليه فإن الإنسان عند الفلاسفة الوجوديين المؤمنين، هو وجود معرف ومقدر وجوده سابقاً من الله، لكن لا وجود لماهية أو عمل فكري في الحياة يسبق وجوده الإنساني. والواقع أن كيركجارد يرى أن لا وجود لفكر حقيقي، إلاّ إذا كان معاشاً، وأن الإنسان الذي يصنع ماهيته الخاصة، يكون موجوداً بالقدر الذي يحقق به هذه الماهية، وهذا لا يتم إلا بالمخاطرة.

أما كارل ياسبرز(Karl Theodor Jaspers)(27)، فقد ذهب إلى أن إهمال الوجود الإنساني يؤدي بنا إلى الغرق في العالم «فلا بد أن يسبق فعل الحضور كل عملية منهجية»(28)، وأن الإنسان من حيث الموجود-هناك(Dasein)(29)، فإنه على صلة بفكرة الكل من جهة ما يحدده، ومن حيث هو موجود فهو على صلة بالعلو، حيث أن «العلو هو وحده الوجود الواقعي ويكفينا وجوده وهو وحده ما يهمنا وما سوى ذلك يأتي في مرتبة تالية»(30). أمّا الإنسان، فإنه يعيش في هذا العالم «كموجود أو كوعي يتجه بوعيه إلى الموضوعات، وهو كروح يشكل فكرة الكامل في وجوده في العالم، وهو كماهية ممكنة يتصل بسبب بالمتعالي الذي من خلاله يعرف نفسه، كمعطى لنفسه في حريته»(31).

أمّا جبرييل مارسيل (Gabriel Honoré Marcel) (32)، فيؤمن إيمان كل وجودي بأن الفرد الإنساني هو الذي يقرر مصيره، ويحدد ماهيته الفردية. إنه يرفض الانطلاق من الفكر لأن «فلسفة تنطلق من ال أفكر أي من غير المندمج أو حذف من اللاندماج كفعل من لا يستطيع اللحاق أبداً بالكائن»(33). أما بالنسبة للذات فإن «التجسد هو المعطى الذي منه تصبح ممكنة»(34)، فلكي أكون أي شيء آخر فإن علي أولاً أن أستخدم جسمي. فما يجب أن أبدأ منه هو تجربة وجودي.



كارل ياسبرز

أما الفيلسوف الروسي برديايف (Nicolas Berdiaeu) (35)، فإن أولوية الوجود على الماهية، عنده، لا يمكن لها أن «تصف الواقع في طابعه الأولي وأصالته، بأنه كينونة لا متمايزة أو ماهية أو جوهر»(36). فالوجود سابق على الماهية، ولكن يوجد ما هو سابق على الوجود نفسه، إنها الحرية وهي «المصدر الأول للوجود وشرطه»(37)، وهو يعدها «واقعاً أولياً مبدئياً باعتبارها الشيء القبلي في الوجود»(38). وإذا كان الوجود سابقاً على الماهية، فإن الحرية سابقة في الوجود على الماهية.

هكذا هي رؤية الفلاسفة الوجوديين المؤمنين للوجود السابق على الماهية، فهم قد رأوا أن للإنسان طبيعة بشرية، وصورة عامة له في عقل الله، لكن بعد ذلك وعند وجوده تتحدد ماهيته التي تعتمد على عمله .وفي هذا وجود يسبق الماهية، وجود للإنسان يسبق تحديد صفاته. وقد تميز برديايف في اعتباره الحرية سابقة على الوجود السابق على الماهية.

أما الوجودية الملحدة، وأبرز فلاسفتها هايدجر (Martin Heidegger)(39) وسارتر، فإن الإنسان، برأيها، ليست له صفات مسبقة، ولم يكن شيئاً، ولن يكون سوى نفسه، فهو وجود سابق على الماهية.

إن الوجود السابق على الماهية، عند هايدجر، يعني أن الوجود إذ يوجد يكوّن ماهيته. وأن الوجود هو الموجود نفسه في واقعه العيني. فالإنسان «هو من هو على ما هو عليه، أو على معنى أدق هو القائم في إشهاد وجوده، وهذا الإشهاد لا يعني هنا تعبيراً عن الوجود الإنساني إضافياً ملحقاً، بل يجعل وجود الإنسان واضحاً كذلك، ولكن ما الذي لا بد للإنسان أن يشهد عليه؟ أنه منتم إلى الأرض»(40).

أما سارتر، فإنه ينفي وجود طبيعة إنسانية (ماهية كلية)، وهو يرفض وجود خالق للإنسان يعتمد في خلقه له على تصور في ذهنه لطبيعة الإنسان. فالإنسان، عنده، «خالق لنفسه لأنه وحده متصور لها»(41). وإذ ينكر سارتر وجود الله، فإنه ينكر أيضاً وجود الجوهر الإنساني، «إذا جاز أن نعتقد أن الله ليس موجوداً فإنه من المحتم أن نعتقد على الأقل بوجود سبق الوجود عنده الجوهر، أي أن نعتقد بوجود كائن قبل أن يعرف في ضمن أي فكرة مجردة أو في وهم أي خالق وهذا الكائن هو الإنسان أو كما يريد أن يعرفه هيدجر بالواقع الإنساني»(42).


سارتر

أما كامو، فيقول (Albert Camus)(43): "إننا نتعود على العيش قبل أن نحصل على عادة التفكير"(44)، فالإنسان عنده هو من يحدد عالمه الخاص، ولا وجود لإله خالق للإنسان «إذا كان الله غير موجود فأنا الله»(45).

إننا نلحظ في الوجودية الملحدة أن الناس هم الذين يشكلون هويتهم، وليسوا متلقين لها، فالإنسان يوجد أولاً من دون أي صفات مسبقة، وهو لم يكن شيئاً، ولن يكون سوى نفسه .

وأخيراً، فإن معنى الوجود يسبق الماهية، هو أن الناس يوجدون، أولاً، وبعدها يصنعون ماهيتهم بأنفسهم، ولا يتلقونها من أي مصدر. وعند سارتر، على سبيل المثال لا الحصر، الإنسان ليس شيئاً سوى ما يصنعه هو نفسه.

ثانياً: الحرية والاختيار

الحرية ركن رئيس من الأركان التي تستند إليها الوجودية في بناء عمارتها الفلسفية. وجدير بالذكر أن الوجودية أضفت عليها صفات الوضوح والصراحة والكمال، وأولتها أهمية مركزية في الوجود الإنساني، حتى إنها جعلت منها الشيء الذي لا يستطيع الإنسان أن يعيش من دونه كوجود إنساني، كما عدتها الأساس الوحيد للقيم.

ناقضت الوجودية المذاهب الفلسفية القائمة على الحتميات، والتي انتقصت، برأيها، من حرية الإنسان ودوره، فالإنسان الذي يمتلك حياة ذاتية، يصنع نفسه، من خلال عمله، ثم يمتلك الوعي الذي تصدر عنه رغبته وإرادته. والإنسان مسؤول، عما يريده، وعما يحققه، أي أنه مسؤول عن قراراته وأفعاله، وهو يمارس مسؤوليته بحرية مطلقة، وحين يختار عمله وينفذه، فإنه لا يكون مسؤولاً عن نفسه، وحدها، بل هو يختار لنفسه، ويختار، في الوقت ذاته، لكل الناس. وهو بخلقه لما يريد أن يكون عليه، يشارك في خلق صورة الإنسان،

بل هو حين يختار، فكأنه يقول للآخرين إنني اخترت ما هو أحسن، فاختاروا مثلما اخترت، واعملوا ما عملت.

تؤمن الوجودية أن الإنسان يمتلك الإرادة لاختيار نوع حياته، وذلك من خلال حريته الملازمة لوجوده، وفي هذا عارضت الوجودية باقي الفلسفات القائمة على الحقائق، والقيم القبلية، والحتميات، سواء كانت الفلسفة مثالية أو مادية، وكذلك تلك الأديان التي تعتقد بأن أعمال الإنسان وصفاته محددة مسبقاً، ومقدرة عليه من خارجه، ولا سيطرة له عليها.

لقد انتقد كيركجارد، على سبيل المثال، فلسفة هيجل، واعتبرها انتهاكاً للحرية، وإنكاراً لقدرة الإنسان على الاختيار الحر، باعتبار أن عظمة الإنسان تكمن في حريته، وأن هيجل لم يبق هذا الشعور في الإنسان.

إن الإنسان، في نظر الوجودية، يوجد في هذا العالم من دون أي صفات وأشياء تحدده، ثم يبدأ باختيار أشياء لنفسه هي التي تحدده. «فالإنسان ليس إنساناً إلا بحريته»(46). ولا يكون الإنسان موجوداً حقيقياً، إلاّ إذا اختار مصيره طواعية، ومن دون إكراه، وإن «الحرية لأجل انكشاف المفتوح، هي التي تسمح للموجود بأن يكون الموجود على النحو الذي هو عليه، وهكذا يتبين أن الحرية هي ترك الموجود يوجد»(47). فلا وجود حقيقي(48) للإنسان من دون حرية، إن «الإشهاد على وجود الإنسان، ومن ثم الإشهاد على تحققه الصحيح يتولدان من حرية اتخاذه القرار»(49).

أما كارل ياسبرز، فإن الحرية والإرادة، عنده، هما وجهان لعملة واحدة، ولا ينفصلان، ذلك لأن «الحرية هي جوهر الوجود الماهوي، والحرية تعبير عن إرادة الآنية، لكن ليس معنى ذلك أن الحرية تسبق الإرادة. لكن الإرادة والحرية شيءٌ واحد، هو أن أريد بحرية، فالحرية هي قراري أن أكون حراً وهي لا تأتي من الخارج»(50).

أما بردياييف، فقد أعطى الأولوية للحرية على الوجود، وقد سماه البعض، جراء ذلك، فيلسوف الحرية. ولأن الحرية هي أساس فلسفته، فعنده، أن «منشأ الإنسان من الحرية ومرجعه إليها، الحرية هي المصدر الأول للوجود وشرطه ولقد وضعت الحرية بدلاً من الوجود في فلسفتي»(51). ولم يكتفِ بردياييف بإعطاء الأولوية للحرية، بل وصفها بالمقدسة، وقصر هذه الصفة على الحرية وحدها «يجب أن تعترف بأن الحرية التي تملك وحدها صفة مقدسة»(52).

لكن كيركجارد اعتبر أن الحرية ليست مطلقة، لأن الاختيار حرٌ، وقسري، في الآن نفسه. إن الإنسان حر في اختيار أحد الممكنات المتاحة له، لكنه ليس صاحب القرار في أن يختار، لأن عليه أن يختار (إما..أو..)، وتوجد أوقات لا يكون أمام الإنسان إلا خيار واحد، ولا يستطيع إلاّ أن يختاره، ومثال ذلك لحظة الموت التي يجد فيها الإنسان نفسه متجهاً إلى الاختيار الضروري الوحيد.

وكارل ياسبرز هو الآخر يرى أن من المحال أن تتصور حرية مطلقة، لأن الحرية الوجودية، واقعة بين ضرورتين هما ضرورة القوانين الطبيعية، وضرورة القوانين الأخلاقية، حيث أن «الموقف ضرورة لكن الذات تهفو للخروج من الضرورة أي إلى الحرية، وبين الضرورة والحرية يقوم الشعور التأريخي»(53). ويردف قائلاً إن الضرورة تقوم على شكل مواقف لا يستطيع الإنسان أن يعمل شيئاً حيالها، لأنها مواقف حدية أو مواقف نهائية. ومثال ذلك الميلاد والموت، فهما موقفان حديان لا يمكن التخلص منهما.

أما مارسيل، فإنه يعتقد أن أشد الناس حرية، هو أكثرهم إخاء. ويقر فضلاً عن ذلك، بوجود نوعين من الحرية، حرية إنسانية وحرية إلهية. وثمة علاقة بينهما، أطلق عليها المشاركة. كما يرى مارسيل أن الحرية الإنسانية ليست

إجبارية، ولسنا أحراراً بالفطرة، بل إننا نحصل على حريتنا بالاكتساب. وكذلك بردياييف يؤكد وجود نوعين من الحرية، إلهية وإنسانية، وعنده الحرية «هي أيضاً نداءات الله للإنسان وهي واجب الإنسان إزاء الله، ولا يكشف الله للإنسان ما ينبغي على الإنسان أن يكشف لله»(54). وفي معتقده أنه لا يوجد انسجام بين هاتين الحريتين، ولا تعارض بينهما أيضاً. إلا أن ألبير كامو لا يوافق مارسيل وبردياييف على وجود حريتين، فإما الحرية إنسانية أو إلهية، حيث يرى أن معرفة كون الإنسان حراً أو غير حر، تشتمل على معرفة ما إذا كان له سيد، وبرأيه «إما أن نكون أحرار وأن يكون الله القوي القوي مسؤولاً عن الشر، أو أن نكون أحراراً ومسؤولين ولكن الله ليس قويا قويا»(55).

أما هايدجر، فيرى إننا مجبرون على الحرية، فإما أن أختار أو لا أختار، وأن في عدم الاختيار اختياراً لعدم الاختيار، «إن تقاعس الآنية عن الاختيار أو ترددها في القيام بهذا الواجب (الاختيار) هو نفسه نوع من الاختيار»(56). ويزيد قائلاً إن «الحرية ليست اعتسافاً غشوماً ولا نزوة متقلبة بل هي ضرورة عليا»(57).



هايدجر

لكن سارتر يؤكد، وبوضوح، أن الإنسان حر، بل ومحكوم عليه بالحرية، لأنه لم يخلق نفسه. إنه حر «لأنه منذ الساعة التي ألقي فيها في هذا الكون وجد نفسه مسؤولاً عن كل ما يفعله»(58).

والحق أن الاختيار، في الوجودية، ليس اختياراً ذاتياً خالصاً، لأن الإنسان لا يعيش بمعزل عن الآخرين، إنما هو في اتصال دائم بهم، فيلتزم الإنسان حين يختار ذاته بالآخرين جميعاً، أي عندما يختار لنفسه يكون، في الوقت نفسه، يختار للناس كافة «إن الإنسان يختار نفسه بنفسه تعني أن الإنسان الذي يختار نفسه إنما يختار تبعا لذلك جميع البشر»(59).

أما ياسبرز، فبرأيه، أن «مصير أي إنسان ومسؤوليته وقف على من يلقى في حياته، وعلى الأحوال التي يختار فيها، وعلى الأشخاص الذين يختارونه، وعلى سلوكه حين يجتنب أو ينسل أو يفر. أنه، في إطار المعطى حر. وأن أولئك الذين يعيش معهم وأولئك الذين حددوا وجوده، جميعاً ينتمون إلى جوهر كائن إنساني»(60). ويضيف قائلاً إن الاتصال، بين الذوات، شديد الندرة، لكن وبالرغم من ذلك، فإن الإنسان من حيث أنه أضعف من أن يحقق وجوده، بمفرده، فهو بحاجة للآخرين «لا يتحقق للمعرفة معناها الكامل إلا من خلال الاتصال بين البشر مهما كان تحقيق هذا الاتصال أمراً غير ممكن»(61). وقريب مما تقدم ما يذهب إليه مارسيل، حيث يرى أن الأنا لا يوجد إلا بقدر ما ينظر إلى نفسه على أنه يوجد للآخرين، فكلما نجحت في تحرير نفسي من سجن التمركز الذاتي تزايد وجودي في الواقع الفعلي، وأن الإنسان لا يدرك نفسه كموجود، إلا من حيث أنه يدرك أن نفسه ليست الآخرين.

إن الحرية والاختيار هما من أهم مبادئ الوجودية رغم تفاوت الوجوديين في فهمهما. لقد شغلتا مركز الصدارة، وجعلتا ركناً رئيساً من أركان فلسفاتهم.

ثالثاً: القلق(62)

إن الاختيار يضع الإنسان أمام الكثير من الاحتمالات العملية اللانهائية، لأنه يختار أحدها، ويبعد باقي الاحتمالات الكثيرة. وحين يختار الإنسان، فإنه يفعل واحداً من الممكنات، وينبذ أو يعدم باقي الاحتمالات العملية أو الممكنات التي لا ينفذها. إنه ينبذ كل ما لا يعمله، وفي هذا عدم...عدم في الاختيار، وعدم في الفعل. و تنتابه حالة من القلق. يقول كيركجارد، بهذا الشأن، إنني «إذ أخاطر بالاختيار إنما أخاطر مخاطرة كبرى، لأنني إذ أختار أعدم كل الممكنات إلا ما أختار، وإعدامي لها فيه إحساس لي بالخطيئة، فيه إحساس بالفناء وبالتناهي وبالضياع في العالم»(63).

لقد وجد فلاسفة الوجودية، أنفسهم، أمام حتمية الاختيار، من دون الاعتماد على مبدأ عام للاختيار، ومن دون أن يكون لديهم معايير عامة يحتكمون إليها، ليعرفوا أنفسهم إذا كانوا قد أساءوا أو أحسنوا الاختيار. فالإنسان، عندهم، «لن يجد عوناً في هذه الأرض ،ولن يجد ما يهديه أو يحدد له معالم سيره»(64). ويؤمن سارتر بأن الإنسان مدعو إلى أن يفسر هذه المعالم التي هي أشبه بالطلاسم، «وأن عليه أن يحلها بطريقته الخاصة»(65).

إن مصدر القلق هو أن الإنسان مسؤول عن تقرير مصيره، وأنه حين يختار لنفسه، ويحدد مصيره، يجد نفسه أنه يختار لجميع الناس، ويحدد المصير الإنساني، «إنني مسؤول أمام نفسي وأمام الجميع، وأنا لا أقوم إلا بخلق صورة الإنسان الذي اختاره، فإذا اخترت نفسي فإنما أختار الإنسان»(66)، ولهذا يقع الإنسان تحت شعور عميق بالمسؤولية المترتبة عليه، ويجد كل فرد أمامه التساؤل: هل من حقي أن أتصرف بهذه الطريقة التي ستكون المثل الذي تحتذي به الإنسانية؟ ولهذا، فإن القلق يلازم الإنسان، طوال حياته، فهو ليس شعوراً مؤقتاً، إنه شعور نفسي وانفعال عاطفي يلازم الإنسان في كل الأوقات، وطوال حياته. يقول برديايف عن نفسه إن القلق «لم يفارقني طوال حياتي، على الرغم من أن شعوري له كان متفاوتاً فيشتد أو يضعف في مراحل مختلفة من تطوري الداخلي»(67).

ويقول كامو «إن مجرد القلق موجود في قلب كل شيء»(68).



كامو

ومما هو جدير بالذكر أن الفلاسفة الوجوديين ميزوا بين القلق والخوف، فكيركجارد رأى أن الخوف ظاهرة أكثر حدة، وطغيانا، من القلق. فالقلق، عنده، ظاهرة أولية أهدأ وأقل جزعاً، وأن من الأهون على الإنسان أن يتحمل القلق من أن يتحمل الأسى والخوف. وشاطره برديايف الرأي قائلاً: «أيسر على الإنسان أن يتحمل القلق والجزع من أن يتحمل الأسى»(69).

ويذهب هايدجر إلى أن القلق ناشئ من الآنية، ومنبثق من مستقبل التصميم ،بينما ينشأ الخوف من موجودات العالم المحيط، وينبثق من الحاضر الضائع. فالقلق يسير بنا إلى الأمام، بينما الخوف يعيدنا إلى الوراء. ويوافقه سارتر حين يرى أن القلق يكون على الذات، بينما يكون الخوف من الخارج، «إن القلق يتميز عن الخوف من حيث أن الخوف خوف من الكائنات في العالم بينما القلق، قلق على الذات (الأنا)»(70).

ويربط برديايف القلق بالعالم الفوقي، في حين أن الخوف يربطه بالعالم الأولي، مؤكداً أهمية التمييز بين الخوف والقلق «فالقلق يشير إلى العالم الأعلى ويرتبط بتجربة التفاهة وانعدام الأمان والوثبات في هذا العالم»(71). أما القلق، عنده، فإنه يشهد على المتعالي، إنه «شوق إلى عالم آخر»(72).

أما محاولة الهروب من القلق، فهي أن يتخذ الإنسان موقفاً حيال نفسه أو يهرب من ذاته بوصفها قادرة على أن تكون ذاتها، وهذا هو السقوط(73)، إنه هروب من القلق، حيث تقتصر إمكاناتنا على مجموعة منها هي الواقعة في نطاق إرادتنا، أو في نطاق الاحتمالات التي تجعل عملنا ممكناً.

أما هايدجر، فإنه يرى أن القلق والخوف لا ينفصلان في مجال الخبرة، مؤكداً أن الخوف ينتج عن موجودات في العالم المحيط، بينما القلق ينتج عن الوجود عن الآنية ذاتها. ويضيف قائلاً إن الخوف يعيد الإنسان إلى الوراء حيث يقع تهديد المستقبل على الوجود المنقضي للإنسان. أما القلق، فإنه يعني استحالة وصول الآنية إلى ذاتها عن طريق الإنسان الذي هو عبث بالموجودات. ومن الناحية الزمانية، يتميز الخوف، عند هايدجر، بالنسيان، بينما يتميز التصميم القلق بالتكرار، وينبثق عن مستقبل التصميم.

ويرى سارتر أن الخوف والقلق يستبعد أحدهما الآخر، حيث ينشأ أحدهما من تحطم الآخر، خصوصاً أن الخوف فزع غير واع من موجودات العالم، بينما القلق هو قلق على الأنا، وفزع واع من الذات. أما السقوط، عنده، فهو محاولة الهروب من القلق، ومحاولة التصرف وكأن بمقدور الإنسان أن يمتلك قوة لإعدام القلق، وهذا ما يسميه سارتر بسوء النية. وسوء النية عنده هو كذب على النفس، فالكاذب هو من يعرف حقيقة الموضوع الذي يكذب فيه، لأن الإنسان لا يكذب فيما يجهله. فالكذاب «يؤكد في ذاته الحقيقة وينكرها في أقواله، وينكر لنفسه هذا الإنكار»(74)، فعنده نية الخداع، ولا يحاول ستر هذه النية، إنه سيء النية، ويمارس سوء النية. إنه يحجب «حقيقة غير مرضية أو تقديم خطأ مرضي على أنه حقيقة فسوء النية له في الظاهر بنية الكذب»(75).

إن القلق، في نظر الوجودية، بعامة، لا يؤدي إلى شعور بالكسل والخمول. بل على العكس تماماً، إذ يعين الإنسان على تحمل المسؤولية والمثابرة على النشاط والعمل في سبيل تحقيق أهدافه، بما في ذلك الإبداع في مختلف ميادين الحياة. فالفكر الوجودي يتناقض، تماماً، مع الخمول، لأنه يرى الحقيقة من خلال العمل «وأن الإنسان ليس إلا مشروعه الإنساني، وهو لا يوجد إلا بمقدار ما يحقق ذلك المشروع فهو إذن عبارة عن مجموعة أعمال تكون حياته»(76). والإنسان ليس سوى مجموعة أعماله التي حققها، وأن سبب استمرار الإنسان في الحياة هو العمل، ولا قيمة دون عمل «قيمة الإنسان في أعماله»(77). والقلق هو جزء من أجزاء العمل، والكآبة جزء من العمل وشطر من المسعى»(78).

ويؤكد ياسبرز أن الحياة تكون خالية من المعنى بدون العمل لأن الوجود «معناه الفعل ،والفعل معناه تحقق الممكن على حساب الممكنات، أي أنني اخترت من بين الممكنات اللانهائية ممكناً واحداً لفعلي»(79).

إن القلق، كما يقول سارتر، «شيء إنساني يمليه على الإنسان وجوده لذات تعي مصيرها في الحياة وتتحمل مسؤولية هذا المصير»(80). وهذه الذات حرة، وتتجلى هذه الحرية في نفسها، لأن المستقبل الذي هو الذات الإنسانية يظل خارج متناولها ،فهي ترقب نفسها في المستقبل ،ولكنها تخاف أن لا تكون موجودة، وهذا أيضاً هو القلق، الذي يصاحب الإنسان عند اختياره لجميع مواقفه، وفي كل لحظة من لحظات حياته. وأخيراً، فإن الإنسان يعيش حالة من القلق الدائم ،إلى أن يضع الموت حداً لوجوده ويحرره، من سطوة الناس، كما يقول هايدجر .

رابعاً: الذاتية

الذاتية هي نقطة البداية، في الوجودية. إنها الحقيقة المطلقة للشعور، وهو يعي ذاته. إنها إمكانية الإنسان لإدراك ذاته إدراكاً مباشراً. فالإنسان عبارة عن مشروع يمتلك حيازة ذاته، وإن كلمة ذاتية «تعني من جهة أولى، انتقاء الفرد بنفسه، ومن جهة أخرى تعني: استحالة تامة تواجه الإنسان إذا أراد أن يتعدى ذاتيته...إن المعنى الأخير هو المعنى العميق الذي تعتمده الوجودية»(81).

والذاتية ليست فردية، لأن الإنسان يكشف، بالكوجيتو، عن ذاته، وعن ذوات الآخرين كذلك. وعندما يوجد الإنسان يكون شيئاً، لكنه حين يختار إمكاناته، فإنه حينئذ يحدد ذاته ووجوده. فالوجود الإنساني هو ذات إنسانية، حرة، ومدركة، ولها إرادة، وهذه الذات الإنسانية تسبق أفكار الإنسان وأعماله، وهي مصدر الحقيقة، ولا حقيقة خارجها. والعالم هو مجموعة من الذوات المتبادلة الوعي بعضها ببعض.

وفضلاً عما تقدم، فإن الذاتية موجود زمكاني. إن المتعالي الحقيقي هو الآنية التي تتجاوز ذاتها، في وجودها، وتقوم الذاتية على العلو، ووحده ما يوجد كذات فإنه الموجود المتعالي. «فالإنسان ليس قبل كل شيء إلا مشروعاً وهو مشروع يعيش بذاته لذاته، وهذا المشروع سابق في وجوده كل ما عداه، ولا يوجد شيء تستطيع السماء أن تتصوره أو تتخيله، فالإنسان هو ما شرع في أن يكون لا ما أراد أن يكون»(82).

وفي الآن نفسه لا يمكن أن تقوم موضوعية من دون ذاتية، وهذا ما أكده ياسبرز. ففي اعتقاده أن «الموضوعية الفلسفية لا يمكن أن تتجلى في بقائها إلا من خلال ذات تستشف غيرها»(83)، فالذات الإنسانية هي سيدة الأفكار، وسيدة الأعمال، وهذا ما أكده برديايف أيضاً، عندما قال إن «الذات تنتج الموضوع والذات وحدها هي الواقعية الوجودية ،والذات وحدها هي القادرة على معرفة الواقع»(84).

إن الواقع الأصيل هو الذات والروح، لا الموضوع والطبيعة، وعلى الإنسان أن يفهم ذاته أولاً، وأن يفهمها من حيث أنه يوجد.

إن العالم، عند هايدجر، هو ما تبدأ فيه الآنية بالإعلان عن نفسها، أما الحقيقة المطلقة، فهي أن على الإنسان أن يعي نفسه، بنفسه، ومن دون أي واسطة مهما كانت، وتظل الذاتية معياراً للموضوعية وحقيقتها.

والذاتي، عند كيركجارد، صورة لحاجة، وتعبير عن هلع يبلغ من العمق درجة يمكن معها أن يستعان به لتعريف شخصيته. ويعتبر كيركجارد، أنه كلما زادت الحقيقة الموضوعية، نقص اليقين. ولا بد من الإشارة، ها هنا، إلى أن فلسفة كيركجارد هي ذاته تماماً، إذ انعكست حياته (قصة خطوبته من «ريجينا» التي لم تكتمل) على كل فلسفته، وكانت الأخيرة عبارة عن تجسيد لمراحل حياته. ويسترعي الانتباه أن ذروة الذاتية، عنده، تكون في العاطفة المسيحية .

أما مارسيل، فإن الوجود الكامل، بنظره، هو تلك الدرجة السامية من الذاتية ،حتى يكون بوسعه أن يخلق نفسه بنفسه. أما الشعور بالذاتية، فيكون في عمل الإيمان ،والإيمان يتحدد بالمشاركة. ومن الجدير بالذكر، أن المشاركة من الأفكار الأساسية في فلسفته. وهي تعني شعور المرء أنه، بمعنى ما، في داخل الإلوهية.

بيد أن الذاتية، في الوجودية، لا تؤدي إلى التمركز حول نفسها، ولا تعني الانفصال عن الآخرين. «إن الوجودية... ليست ذاتية فردية خالصة»(85)، فالإنسان يكشف عن نفسه، ويكشف عن الآخرين. ولكي يكون لنفسه حقيقة عن نفسه فلا بد أن يمر بالآخرين، فوجود الآخر شرط لوعي الإنسان ومعرفته لنفسه. فنحن «لا نعي أنفسنا فحسب ولكننا نعي الآخرين»(86).

وصفوة القول، إن الإنسان يوجد عالماً ما فوق الذاتية يقرر فيه ماهيته، وماهية الآخرين.

خامساً: العلو

إن الوجود لذاته ،بما لديه من حرية ،هو ما يفتح المجال إلى العلو، الذي هو السعي إلى تجاوز نطاق الواقع الراهن. إنه «إفلات مستمر من نفسه صوب شيء (فيما وراء) هو عالم المستقبل»(87). فالتعالي، عند سارتر،هو ما يتجاوز الوجود في ذاته. ويعتقد سارتر أن علينا أن نبحث في الوجود لذاته وحده عن حل لمشكلة الصلة بالوجود، وهذه الصلة ،سواء معرفة أو فعل، هي صورة أخرى للعلاقة بين الوجود لذاته، والوجود في ذاته .إن شعور الوجود لذاته، لا يمكن أن يوجد إلا شعوراً بشيء ،وهذا الشيء ليس إلا الوجود لذاته، الذي يتخذ صفة الخروج عن ذاته، بالعلو والسلب.

الخروج نحو عالم العلو والموضوعات من حيث أنها هذا وذاك تنبثق في قلب العالم نفسه، بوصفها أشياء وأدوات. إن العلو يقتصر على الوجود لذاته وحده، و على صلته بالموجود في ذاته.

وفي موضع آخر، بسط سارتر موضوع العلو بقوله إن «التجاوز الذي يحدث في صميم ذاتية الإنسان يدخل في تركيب الكائن الإنسان نفسه»(88)، وأن المقصود بالتجاوز هنا هو معنى خروج الإنسان منطلقاً متعدياً نفسه في عالم إنساني ذاتي»(89). وهو ليس، كما يؤكد نفسه، أن الله هو التجاوز المطلق الذي نندفع بذاتنا نحوه.

إن النزعة الإنسانية الوجودية، برأيه، «إنسانية لأننا ندعو الإنسان لأن يعتبر أنه لا يوجد مشترع غيره، إنه هو وحده خالق القيم وباعث الحياة في كل ما يختاره من أعمال بكامل حرية»(90).

إن الوعي بالعلو هو وعي وجودي، من كل ناحية ،والعلو، عند هايدجر، هو الفعل الذي ينتقل به الوجود الماهوي إلى الوجود في العالم. وعنده أيضاً لا يوجد تجاوز فوق العالم أو خارجه، فالآنية لا تفارق ذاتها ،لكن تتوجه نحو ما هو أعلى منها .تتجه نحو العالم والآخرين والمستقبل والعدم. فالعلو، برأيه، يعلو على الميتافيزيقا ذاتها، فإن فعل العلو عنده لا يؤدي إلى كائن كالله، وإنما إلى العدم بوصفه المرحلة النهائية. أما العالم، فهو متعالٍ لأنه يتأسس على الوحدة الأفقية الزمانية الانبثاقية. إن العالم متعالٍ، أي مفتوح، قبل الاتصال بالموجود، ومتعالٍ أي خارج عن أيّ موجود أو موضوع أيا كان، ومتعالٍ أيضاً لأنّه يتجاوز جميع الموجودات.

وعليه، فإن العالم هو المتعالي، بالنسبة لجميع الموجودات، لأنه يتجاوزها، لكن المتعالي الحقيقي هو الآنية بوصفها وجوداً في هذا العالم. فالآنية تتجاوز ذاتها في وجودها، ولا تكون كامنة، والموجودات المتعالية ليست موضوعات، بل ذوات، لأن الأشياء لا تعلو، أما من يعلو فهي الذات أو الآنية. إنها تعلو وتتجاوز ذاتها.

إن العلو، عند هايدجر، وسارتر، كما نلحظ، هو علو أفقي يفتقر إلى العلو الرأسي الذي نجده عند كل من ياسبرز وبرديايف ومارسيل. إنه، عند ياسبرز، هو «وحده الوجود الواقعي ،ويكفينا وجوده ،وهو وحده ما يهمنا وما سوى ذلك يأتي في مرتبة تالية»(91). ويقصد ياسبرز، بالوجود الحقيقي، وجود الخالق، لكن هذا الخالق لا نستطيع أن نعرفه من خارجه. «التعالي في جزء خارجه لا يمكن أن نعلمه أما داخله أو باطنه فهو رسالة كل الأشياء»(92). ويرى ياسبرز أن الإجابة عن سؤال «ما هو التعالي؟» لا تكون مباشرة، وإنما تكون «بتوضيح عدم اكتمال العالم، وعدم اكتمال الإنسان واستحالة وجود نظام عالمي راسخ ومستمر وفشل العالم»(93).

وبرديايف أيضاً يرى أن الله هو الذي يتعالى، ويكشف علوه للإنسان. يقول، بهذا الخصوص، إن «الحقيقة هي الله الذي يتعالى على الأشياء جميعا ولكنه يكشفه عن نفسه للإنسان وفي الإنسان وبوصفه إنساناً»(94).

أمّا مارسيل، فيرى أن «الإيمان يفتح لي الطريق إلى العلو والوفاء الحقيقي يصعد بنا إلى الله...وما الوفاء إلا نداء إلى الله لكي يشهد على وفائنا»(95).

سادساً: الموت

تقوم الوجودية، بتتبع الآنية أثناء وجودها في العالم، والتي تنتهي بالموت، لأنها وجود للموت، وفق ما اعتقد هايدجر. إن الآنية تنتهي بالإدراك الحقيقي و الأنطولوجي بأنها متجهة نحو مستقبل لم يأت بعد. وهايدجر يعتقد أن الإنسان، منذ ولادته، يكون في شيخوخة الموت، فوجوده وجود فناء.

لكن مسالة الموت، عند هايدجر، لا تقتصر على لحظة الوفاة، باعتبارها نهاية المسألة، إنما الموت بالنسبة للإنسان (للآنية) طريقة للوجود ،تشمل حياته طوال وجوده، وإن ما يميز الإنسان عن الحيوان هو إدراكه إنه سيموت. والموت من يموت هو آخر أو آخرون، في الوقت الذي يواجه فيه الإنسان إمكانية الموت، في كل لحظة، من وجوده.

وفي اعتقاد هايدجر إن عبارة ،كل امرىء يموت، هي عبارة غامضة، وذات مفهوم مجرد وعام، لأن من يموت هو شخص بذاته.

إن الناس يحاولون التقليل من أهمية الموت، وذلك بإخفاء الوجود للموت، ذاهبين إلى تفسيره على أنه ليس موتنا. إنهم يهربون من قلق الموت المصاحب للوجود، ملقين به على المستقبل البعيد ، وكأن الموت يهم كل الناس، ولا يهم أحدا بالذات. يقول هايدجر إن العبارة القائلة إن الإنسان يموت أيضاً، لكنه لا يموت حالاً، تفسر بأنها إذعان ليقين الموت، بأسلوب غامض، وذلك لإخفاء الموت. إنه الشيء الوحيد الذي لا يستطيع شخص آخر تحمله عني.

والواقع أن سارتر لا يسلم بأن الواقع الإنساني يمكن أن يعرف بأنه وجود للموت. ويقول إنه من المستحيل انتظار الموت على أنه موتي أنا، وأن من الواضح أن الموت ينتمي إلى الحالة الإنسانية. وعنده فإن الموت واقعة خالصة ونسبية ولا معقولة بصورة أساسية، ولا يمكن أن انتظرها، وإنما تأتي إلي من الخارج عن طريق المصادرة كالميلاد تماماً. وعند سارتر الموت والميلاد يؤلفان ذلك المعنى البسيط الخالص الذي نسميه «الواقع الجامد». إن الموت لا يمكن أن يكون حداً أو هدفاً أو نهاية، بأي حال، من الأحوال.

أما ما يميز الآنية، عند هايدجر، فهو أنها لا يمكن أن تصل إلى الصورة التي تريدها. فالليس بعد هو اتجاه دائم نحو تحقيق إمكاناتها، التي هي نفسها ،وتريد أن تكونها ،لكنها لا تستطيع الوصول إلى الليس بعد، إلى أن تتوقف عن الوجود. فالوجود الإنساني هو وجود عدم تحقق .والموت هو افتقاد الآنية للوجود.

ويزيد هايدجر قائلا إن الآنية تصل بالموت إلى تمامها، وتفقد هناك وجودها، أي أنها لم تعد وجوداً في العالم. إن الموت هو أخص إمكانات الآنية، ولكن هذه الإمكانية تختلف عن الإمكانات التي تحاول الآنية تحقيقها. والسبب في إمكانية الموت هو سبب أنطولوجي، وهو وجود الموجود الذي يموت. وقد عرّف هايدجر الاستحالة الممكنة للموت بأنها عدم كامل، فالموت ليس اكتمالاً للإمكانات ،وإنما هو انقطاع لها، وهو استحالة في تحقيق غيرها من الممكنات.

أما صفة التناهي، بنظر كيركجارد، فهي التي يتصف بها الإنسان؛ إنها لحظة وجودنا أمام الله، بينما، عند هايدجر، هي لحظة مواجهة الموت. إن الموت وحده يجعل الوجود ممكنا، ويضع حدا لوجود الإنسان. ويخلص هايدجر إلى أن الموت هو التهديد الأكثر حضورا لوجود الإنسان ،وكأن الإنسان ولد ليموت. بينما يرى سارتر في رواية «الغثيان» أن لا مسبب لولادة الإنسان أو لموته، حيث يولد كل موجود بدون سبب، ويموت مصادفة .

أما العدم فهو خلاء تام، وخلو من التعينات، ومن المحتوى. أنه مجرد هوية مع ذاته. يؤكد سارتر «أن الوجود هو وأن

العدم ليس»(96). ويضيف أن من الواجب أن «لا نضع العدم كهوية أصيلة ينبثق منها الوجود»(97). إن للوجود أسبقية على العدم، لكن ليس فقط لأن للوجود هذه الأسبقية، بل لأن الوجود يؤسس للعدم، وبطبيعة الحال فإن هذه الأسبقية منطقية . إضافة إلى ذلك، فإن العدم يستمد وجوده من توجد وعدم وجود العدم، لا يلتقي به إلا داخل حدود الوجود، فليس ثم لا وجود إلا على سطح الوجود. ويخلص سارتر، مما تقدم، إلى إن العدم ليس قبل، ولا بعد، الوجود، ولا خارجه، بل في حضن الوجود، وفي قلبه.

بسطت، فيما تقدم، مبادئ الوجودية الأساسية،وعناوينها العامة، وحاولت أن أبين، بإيجاز، أهم أفكار كل واحد من الفلاسفة الوجوديين. لكن، لابد أن نلاحظ الاختلافات والتعارضات في المنطلقات الفكرية ،والتباين الواضح بينهم ،وبين كل واحد منهم مع الآخر، في الفهم والتعامل مع المبادئ العامة والمقولات. ولعل أول هذه التباينات هو تقسيمهم إلى وجوديين مؤمنين ووجوديين ملحدين . ولكنني، بالإضافة إلى ذلك، لاحظت أنهم قد اختلفوا، سواء في تناولهم لمقولة الوجود يسبق الماهية أو في معنى كل من القلق والحرية والمسؤولية والآنية والتجاوز (العلو)، والنظرة إلى الذات والعالم، أو في اللغة والمصطلح أو في استخلاص النتائج، أو في ترتيب أولوية الوجود واللاوجود.

لكن، وبالرغم من ذلك، فإن الاتفاق، بين الفلاسفة الوجوديين، بدا واضحاً وحاسماً ومرجحاً لكل واحد ليتموضع ضمن فلاسفة الوجودية.

ولقد اعترضتني صعوبة، في حصر المبادئ الوجودية، وخاصة أنني وجدت نفسي أمام فلسفة غير قائمة على منهج ومذهب موحدين ،بل إن عددا منهم رفض اعتبار الوجودية مذهباً فلسفياً، بل هي مجرد شرح وتسجيل معاناة الإنسان، الوجود والذات. والأكثر من ذلك أن عدداً منهم يرفض تسمية أفكاره بالوجودية، ويتبرأ من كونه فيلسوفاً وجودياً. ويعتقد عدد آخر بالوجودية مضموناً وشكلاً، تسميةً واصطلاحاً، وأن الوجودية، عنده، هي فلسفة قائمة مستقلة وبديلة، ونظرية تغيير وتقدم في مختلف المجالات الإنسانية، بل إنها تؤسس لمعتقد جديد في فهم الإنسان والعالم، وكيفية الحياة ومعنى الوجود الإنساني، واكتشاف قيم وحقائق مطلقة، بديلة للقيم والحقائق التي يتبناها فلاسفة ما قبل الوجودية الحديثة، سواء كانوا مثاليين أو ماديين، أو دينيين.

ومهما يكن من أمر، فإن أهم ما وحد الفلاسفة الوجوديين، هو تبنيهم المشترك لأسبقية الوجود على الماهية، وهذا التبني هو ما وضع أفكارهم ومبادئهم جميعاً، تحت مسمى واحد هو الفلسفة الوجودية.

الهوامش:

1- كيركجارد، نقلا عن،الحفني عبد المنعم ،معنى الوجودية، مكتبة راديو :القاهرة ،ص47.

2- كيركجارد، نقلاً عن ،الحفني، معنى الوجودية ،ص12 .

3- سارتر جان بول ، الوجودية مذهب إنساني ، ترجمة وتقديم الدكتور كمال الحاج ،بيروت :منشورات دار مكتبة الحياة ، ص5.

4- الوجود المقصود، في الوجودية، هو الوجود الإنساني.

5- الماهية: جوهر، ذات.

6- المعجم الفلسفي، جمهورية مصر العربية:مجمع اللغة العربية(1983). القاهرة،ص165.

7- مجمع اللغة العربية: الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المعجم الوسيط،(ط2) تركيا:المكتبة الإسلامية للضيافة والنشر والتوزيع، ص1013.

8- المعجم الفلسفي، جمهورية مصر العربية:مجمع اللغة العربية(1983). القاهرة،ص1905.

9- اتجاه قوامه رد كل وجود إلى الفكر بأوسع معاني هذا اللفظ ،فوجود الأشياء رهن بقوى الإدراك ،وتقابل المذهب الواقعي أو المادي .

10- فيلسوف يوناني ولد عام 427 أو 428 ق .م في أثينا وتتلمذ على يد سقراط ،يُرجح أنه قام برحلة إلى مصر في عام 395 ق.م وعاد منها لدى اندلاع الحرب الكورنثية. وفي عام 388أنشأ «الأكاديمية» بالقرب من ضريح البطل أكاديموس ومن هنا سميت بهذا الاسم .وكان أرسطو طاليس أعظم تلاميذه، وقد استمر في تدريسه في الأكاديمية حتى وفاته في عام 348 أو 347 ق.م .من أهم محاوراته :فيدون ،السياسة (الجمهورية) ،برمنيدس ،ثائيتاتوس .

11- نظرية الوجود عند أفلاطون مرتبطة بنظريته في المعرفة .

12- أفلاطون (1979) ،فيدون في خلود النفس، ترجمة عزت قرني، (ط2) ،القاهرة: مكتبة الحرية الحديثة ،ص192 .

13- ولد في كونغسبرغ عام 1724م ،وتوفي عام 1804م، ودفن في قبو الأساتذة في مقبرة جامعة كونغسبرغ .أهم مؤلفاته :نقد العقل الخالص، ونقد العقل العملي، ونقد ملكة الحكم .

14- كان الفلاسفة في عصر كانط لا يرون سوى مصدرين للمعرفة ،إما التجربة (الاتجاه التجريبي) والذي كان ينطلق من الحواس إلى الفكر ،أو الفهم المنطقي (الاتجاه العقلي) والذي كان ينطلق من العقل أولا.

15- متعالية لأنها تجاوزت الفلسفات السابقة عليها .

16- عمّانوئيل كانط، نقد العقل المحض،ترجمة وتقديم موسى وهبة ،بيروت: مركز الإنماء القومي ،ص54 .

17- في العادة الأحكام القبلية تكون تحليلية ،والأحكام البعدية تركيبية، إلا أن كانط قال بوجود أحكام قبلية تركيبة متوقف عليها إمكان العلم الرياضي والطبيعي الخالص وإمكان الفلسفة ذاتها بوصفها علماً .

18- ولد في النمسا عام 1770م ،وتوفي في بروسيا عام 1831 م . من أهم مؤلفاته: فنومينولوجيا الروح، محاضرات في تاريخ الفلسفة.

19- قال هيجل أن التفكير بالحياة هو المهمة، وأشار إلى أن كلمة الحياة لا تعني الحياة البيولوجية ،بل تعني حياة الوعي الإنساني في وجه العالم ،وهو وعي ملتزم في التاريخ ،هي حياة سماها هيجل حياة الروح .

20- ولد في الدنيمارك عام 1813 ،وتوفي عام 1855 م. يعد الأب الروحي للوجودية .

21- ديكارت رينه (1930) ،مقال عن المنهج ،ترجمة محمود محمد الخضيري، القاهرة :المطبعة السلفية ،ص3 .

22- أكد ديكارت وجود أربع قواعد للعقل إذا استخدمناها أصبنا الحق وهي 1.البداهة (الوضوح والتميز) 2.القسمة 3.البساطة 4.المراجعة.

23- ولد في غربي فرنسا عام 1595، رائد الفلسفة في العصر الحديث ،وكان، في الوقت نفسه، عالما مرموقا في الرياضيات.توفي عام 1650 م في السويد .من أهم مؤلفاته :مقال عن المنهج ،التأملات .

24- عرّف ديكارت كلمة التفكير ب "كل ما يحصل فينا بحيث ندركه مباشرة بأنفسنا ولهذا فليس الفهم والإرادة والخيال وحدها ولكن الحس أيضاً كلها تفكير".

25- ديكارت ،مقال عن المنهج ،ص51 .

26- سارتر جان بول (1966) ،الوجود والعدم ،ترجمة عبد الرحمن بدوي ،بيروت : دار الآداب ،ص219 .

27- ولد في ألمانيا عام 1883 م،وتوفي عام 1969 .أهم مؤلفاته: عظمة الفلسفة، تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية ،مقالات فلسفية، العقل والوجود، في الحقيقة.

28- ياسبرز كارل (2005) ،تاريخ الفلسفة بنظرة عالمية ،ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ص 119 .

29- مصطلح نلحظ تكراره عند الفلاسفة الوجوديين ،ويعني انه في العالم المادي بين آخرين.

30- ياسبرز كارل (1956) ،فلسفتي ،ترجمة كوفمان نقلا عن كتاب : الحفني عبد المنعم ،معنى الوجودية ،القاهرة :مكتبة راديو ،ص119 .

31- المصدر نفسه، ص123 .

32- ولد في باريس عام 1889 ،وتوفي عام 1973 .أهم مؤلفاته الفلسفية :من الإباء إلى النداء ،اليوميات الميتافيزيقية ،الوجود ،من الرأي إلى الإيمان، الخطوط الأولى لفلسفة ملموسة . أما مؤلفاته الإبداعية، فأهمها: مسرحية رجل الله.

33- مارسيل غبريال (1988) ،الخطوط الأولى لفلسفة ملموسة ،ترجمة فزحيا خُوري ،بيروت-باريس :منشورات عويدات ،ص109 .

34- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

35- ولد في روسيا عام 1814 م، وتوفي في باريس عام 1948 م. من مؤلفاته: الحلم والواقع ،الوحدة والمجتمع ،مصير الإنسان.

36- برديائف نيكولاس (1984)، الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص268.

37- برديائف نيكولاس (1984)، الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص57.

38- المصدر نفسه، ص 59 .

39- ولد في ألمانيا عام 1889، وتوفي عام 1976. يعد المؤسس الحقيقي للوجودية. من مؤلفاته: الكينونة والزمان، نداء الحقيقة ،في الفلسفة والشعر.

40- هيدجر مارتن (1963) ،في الفلسفة والشعر ،ترجمة الدكتور عثمان أمين، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ص82 .

41- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص45.

42- المصدر نفسه، ص44.

43- ولد في الجزائر عام 1913م، وتوفي في فرنسا عام 1960م.

44- كامو ألبير، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن ،بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة ،ص15.

45- المصدر نفسه، ص137.

46- سارتر، الوجودية مذهب إنساني ،ص 82.

47- هيدجر مارتن (1977)، نداء الحقيقة ،ترجمة وتقديم الدكتور عبد الغفار مكاوي ،القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ص270 .

48- ثمة نوعان من الوجود لدى هايدجر :وجود حقيقي أصيل ،ووجود زائف . ويكون وجودنا حقيقياً، إذا نحن اخترنا لأنفسنا ،أما إذا أمليت علينا الاختيارات، فإن وجودنا يكون زائفاً .

49- هيدجر ،في الفلسفة والشعر ،ص83 .

50- ياسبرز ،فلسفتي ،نقلاً عن الحفني،معنى الوجودية ،131 .

51- برديائف ،الحلم والواقع ،ص57 .

52- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

53- ياسبرز ،فلسفتي ،نقلاً عن الحفني،معنى الوجودية ،ص130 .

54- برديائف، الحلم والواقع، ص211 .

55- كامو، أسطورة سيزيف، ص73 .

56- هيدجر، الوجود والزمان، ص212 .

57- هيدجر، في الفلسفة والشعر، ص101 .

58- سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص45 .

59- سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ، ص46 .

60- ياسبرز كارل (1980) ،عظمة الفلسفة ،ترجمة الدكتور عادل العّوا ، (ط2)، بيروت –باريس :دار منشورات عويدات ،ص108 .

61- ياسبرز ،فلسفتي ،ص121 .

62- هو، هم ،كآبة، أيضا.

63- كيركجارد ، نقلا عن، الحفني عبد المنعم ،معنى الوجودية ،مكتبة راديو : القاهرة ،ص61.

64- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص55 .

65- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

66- المصدر نفسه ،ص48 .

67- برديائف، الحلم والواقع ،ص50 .

68- كامو، أسطورة سيزيف ،ص21 .

69- برديائف، الحلم والواقع، ص51 .

70- سارتر، الوجود العدم ،ص87 .

71- برديائف، الحلم والواقع ،ص50 .

72- المصدر نفسه، ص51 .

73- هو، يأس، سوء نية أيضا.

74- سارتر ،الوجود والعدم ،ص113 .

75- المصدر نفسه،ص114 .

76- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص65 .

77- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص66 .

78- المصدر نفسه ،ص52 .

79- ياسبرز ،فلسفتي ،ص130 .

80- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص 67.

81- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص46 .

82- المصدر نفسه ،ص45 .

83- ياسبرز ،عظمة الفلسفة ،ص37 .

84- برديائف ،الحلم والواقع ،ص286 .

85- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص71 .

86- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

87- سارتر ،الوجود والعدم ،ص 87 .

88- سارتر ،الوجودية مذهب إنساني ،ص88 .

89- المصدر نفسه ،ص89 .

90- المصدر نفسه، ص90 .

91- ياسبرز، فلسفتي ،ص119.

92- المصدر نفسه، ص126.

93- المصدر نفسه، ص125.

94- برديائف، الحلم والواقع، ص15 .

95- مارسيل غبريال (1976)، رجل الله، ترجمة فؤاد كامل، الكويت: وزارة الإعلام.، ص26 .

96- سارتر، الوجود والعدم، ص67.

97- المصدر نفسه، ص65.

سعود قبيلات .. بين الوعي والغياب

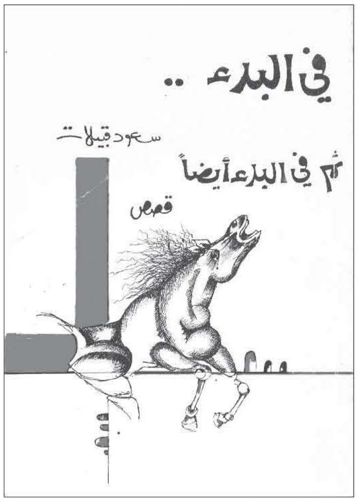
مؤيد داود البصّام

مقدمة:

تمثل قصص سعود قبيلات، عبر ما أصدره من مجموعات، خلال ثلاثة عقود، نصاً إبداعي قبل أن نجنسها ونردها إلى موقع القص، فهي تتمتع بمجالها في فضاء التجريب والتحديث، ليس ككونها نص مجنس، وإنما لكونها أول نص إبداعي يختلط فيه المروي (المحكي) بالرؤيا المتكونة من مؤثراتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية في ذهن الكاتب، وتختلط بالأحاسيس والمشاعر الذاتية، التي تحيلنا إلى نمط من أنماط التحليل النفسي للشخصيات، مع التضمينات كقصص أو حكايات داخل النص الواحد تعبر عن حوادث وإحداث، تدخل في مجال ألحكي أو القص، حتى نصل في وضعها ضمن نسق تجنيسها، كما في مجموعة "الطيران على عصا مكنسة" أو مجموعاته القصصية التي سبقتها، مثل "مشي وبعد خراب الحافلة"، ولم نستطع الحصول على أول مجموعة قصصية له، وهي "في البدء ثم في البدء أيضاً، 1981" التي تمثل التجربة الأولى في الكتابة والنشر وقد حاولنا الحصول على نسخة منها فلم نفلح، وكان رأي القاص سعود قبيلات، "أنها تجربته الأولى، وتحتاج إلى الكثير من التنقيح والتدقيق والتحرير"، مما يعني أنها لم تكن ترتكز على قضايا فكرية، ورؤيا وتقنية في الكتابة، مما يجعلنا نناقش إعماله ابتداء من مجموعة "مشي" القصصية، التي صدرت بعد ثلاثة عشر سنة من صدور مجموعته الأولى، ثم اللواتي يكون تواريخ صدورهن ما بعد صدور مجموعة "بعد خراب الحافلة"، التي صدرت بعد المجموعة القصصية الثانية، بفارق ثماني سنوات، وهما المتقارب تاريخ صدورهما، "الطيران على عصا مكنسة، عام 2008" مع المجموعة القصصية "1986" الصادرة عام 2009، ويكونان آخر ما أنتجه فالمجموعات عموم ذات منحى يغلب عليها تداخل بين شخصية الراوي وشخصيات واقعية أو شخصيات منقولة بغير زمانها ومكانها، شخصيات ثقافية وفكرية وسياسية، تتماثل مع رؤاه بشكل وآخر، أو تمثل جزءا من الواقع الثقافي أو الحياتي لواقعه كشخصية (موسى والآخرون) في مجموعة "1986"، وهي الشخصية التي تمثل خطوط التماس مع الكاتب في حياته الفكرية ووقائعها اليومية، إذ يتبع الكاتب العلاقات لإيجاد الصلة بين مواقف الاحتدام بين هذه الشخصيات، والدوامة التي تعيشها في واقعها الاجتماعي والاقتصادي وواقعه ورؤيته للعالم ككل، ليظهر صيغة ذاتية لفهم هذا العالم الذي يعيشه معهم ومع الآخرين، ولهذا نجد أن قسما من مجموعاته القصصية تشكل سلسلة قصصية متصلة في الحدث والرؤيا، على الرغم من إنفراد كل قصة بكيانها الذاتي، ينطلق من أن الحقيقة الواحدة في الحياة العامة للفرد، هي حقيقة للجميع، والتي تمثل وحدة المصير التي تجمع البشرية، إذا استثنينا مجموعة "مشي" التي تكون فيها الأنا المباشرة هي التي تقدم القص، وضمير الأنا محورها، وتبرز دور البطولة للفرد والمجموعة، ولكنها تنتهج ذات الرؤيا والبعد الفكري، لبقية أعماله الأنفة الذكر، حتى وإن تغير المسار الفكري من البطل المتفائل الإيجابي إلى

باحث من العراق.

الناقد المتأمل الإيجابي، وهذا لا يعني خروجه عن أسلوبه في الكتابة بـ (الواقعية) ولكن بتنوع أساليب الواقعية، التي صنفها علم النقد الحديث.



ومن هنا تأتي مجمل وقائع المؤثرات الحياتية، لتمثل السياق الذي بني عليه رؤاه، من منطلق التجربة وصدق التجربة في تحليل الحكايات فهو يتمسك أن تكون رؤاه جزءاً من الواقع، ولكن ضمن تفكيكها وإعادة صياغتها جمالياً، بلغة سلسة، ومفردات متداولة، بحلمية تنح نحو البعد السريالي، ولكن موقفها من الحياة إيجابي، وهو ما سنأتي عليه لاحقاً، وجُمله لا تحمل بنائية معقدة يصعب على القارئ البسيط الوصول إليها، وإنما تنح نحو البساطة والسلاسة، السهل الممتنع، ولا تجمح شخصياته نحو الاغتراب عن قارئها، ولكنها تعيش اغترابها في واقعها الذاتي، فهي تكوين ذو تواصل مع الحياة على الرغم مما في الحياة من مرارة وهشاشة وغربة، وهو ما يعطي لقصص قبيلات الحياة، ومؤثراتها المباشرة على المتلقي، لأنها تنقل له صورة الواقع، بإبعاده الواقعية والمتخيلة التي لا تخرج عن واقع وجوده، حتى وإن كانت ضمن المتخيل، كما أنها تحمل الدهشة والتأمل، إذا عرفنا أن القاص سعود قبيلات، عاش تجربة السجن لأسباب سياسية، منحته الكثير من الرؤى التي وضبها في نصوصه، كما أن دراسته الجامعية لعلم النفس وقراءاته في الفلسفة والاجتماع، حملته أبعاداً فكرية وتأملية، مع استمراره في النشاط النقابي والدفاع عن الآخرين.

البطل الإيجابي:

في مجموعته القصصية، "مشي، الصادرة عام 1994" وهي المجموعة الثانية من أعماله نتحاور مع بطل لا يتناوب معه على الروي راو آخر، أو ما يورده لنا من حوادث شخص آخر، فهو يتولى التعريف والفعل ويدخل في الأحداث ليس ضيفاً وإنما قوة فاعلة في الحدث ويحرك الفعل بالقبول والرفض، وبهذا يشكل المروي والمروي له، "فالكاتب استطاع أن يجعل القارئ يسير معه وسط البلد كشريك في ما يرى" (1)، لأنه يتحرك بمفهومه على ضوء وجهة نظره تجاه الأحداث والواقع من منظور المشارك الفاعل وليس المستسلم للأحداث أو الناقل، فهو يخلقها على الرغم من مؤثراتها عليه، " كان رجل يمشي، أدخلوه السجن، فقال: اربط حذائي. ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج من السجن، قال الآن أواصل المشي."، في هذه القصة من مجموعة مشي، يلخص سعود قبيلات فلسفته الحياتية، التي ستأخذ إبعادها في التقنية الحداثوية في بناء ألحكي لقصصه في مجموعاته اللاحقة مع التطورات التي ستحدث على البعد الفني في تقنيته، فهو يتناول حياة الإنسان من داخل مجتمعات العبودية، برؤية الواقعية النقدية ولكن ليس بأدواتها، ومن وجة نظره الواقعية تجاه الأشخاص والإحداث، فالبطل لا يملك إي حق في واقعه المعيش، فهو مسير غير مخير، لكنه عند سعود قبيلات في مجموعة "مشي" عنصر إيجابي فاعل وغير استسلامي على الرغم من هذا القهر الاجتماعي، وهو ما يشير بالرمز "إنه يربط حذاءه" منذ البداية استعداداً لمواصلة المشوار، وعندما خرج من السجن، "قال الآن أواصل المشي"، وفي كلام

الروائي هاشم غرايبة في مقابلة مع قناة الجزيرة الفضائية في 1/ كانون الثاني/2006 زميل وصديق قبيلات في السجن، التفسير الحقيقي لما يعنيه في اختيار العنوان للمجموعة، ليمثل الفكرة الأساسية التي تقوم عليها المجموعة القصصية، وإن كان هاشم غرايبة يتحدث عن عادة المشي لدى السجناء، إلا أن قبيلات أخذها كرمز على استمرار النضال وعدم التوقف، وهو يتحدث عن عادة السجناء في المشي داخل المساحة الضيقة المتاحة في السجن، اذ يقول هاشم غرايبة في المقابلة: "عشان يغطي احساس بأنه هو بيمشي، عم بيمشي عم بيتحرك عم بيعيش، شو هي الحياة، الحياة الحركة، فكانت الحركة فكانت هاي الحركة بتؤكد حيوية الناس ورغبتهم بأنهم يكونوا أحياء، رغم ضيق السجن ومتاعبه." ، في قصص قبيلات تتداخل الرموز والإشارات، رؤى سريالية وحلمية متداخلة مع الواقع، وكأنك تحلم وأنت تسير، تحلم وأنت تجلس، وأنت تنام، فليس لدى المستلب غير الحلم، الحلم يلاحقك أينما تتحرك، وحواسك جميعها مستنفرة،" تناهى إليه صوت حذاء ثقيل، وسجلت أنصاف حواسه حضور شبح دخيل، وفجأة، تلاشت المدفأة والفراش الوثير والمرأة الجميلة وحبات الكستناء والأحاديث الهامسة والدفء... وحل بدلاً منها جميعاً (برش) وصقيع وقضبان، خلفها يقف متأهب، شرطي بحذاء ثقيل." ، (نبض. مجموعة مشي) ويقول أحمد رفيق عوض، إن عالم سعود قبيلات عالم مستلب، "عالم قبيلات القصصي، عالم غير متماسك ولا واثق ولا ثابت ولا يدعو إلى الرضا، هو عالم موهوم وواهم، وقد يتحول في لحظة ما إلى عالم آخر، أو يتجه اتجاهاً آخر، أو قد تكون له نهاية أخرى." ،(2) .

فماذا تشير لنا نصوص مجموعة "مشي" القصصية، سوى أنها تجر المروي له للاشتراك في الحلم، وتثير فيه الأسئلة، وتستفزه للتأمل والتفكير وتدعوه النظر إلى واقعه، الغربة عن المكان والواقع إن في قصص ونصوص قبيلات



الإشكالية التي يحملها البعدان الفلسفي والسيكولوجي لمثل هذا النوع من القص، في تحليل الواقع والرؤيا، من وجهة نظر المدرك لإبعاد المأساة التي يعيشها الإنسان وتعيشها الإنسانية، في ظل النظام الرأسمالي الذي يفقد الإنسان قيمته وكرامته ويصبح رقما في العملية الإنتاجية، وفي ظل نظام الغابة ألذي تعيش البشرية تحت ظلاله ، ولكنه يظل يناضل ويحلم أن المستقبل له ففي "قصة حلم" من المجموعة، عندما يتخيل أنه يرى طفلاً، "وعندئذ التقت عيونهما، ففرح السجين كثيرا" ، يتحرك الأمل لعالمه المستقبلي الذي يحلم بتحقيقه، ورمزه الطفولة علامة المستقبل والبراءة، إلا أننا نقف على انعطافة فكرية في أعماله القصصية، بصدور مجموعة "بعد خراب الحافلة" ، وفيها ننتقل إلى لحظة وجودية تقود أفكاره إلى عالم واقعه أغرب من خياله، عالم غريب ينتقد فيه نفسه ووجوده والآخرين، ويتحول من الواقعية الاشتراكية، إلى المزاوجة بين الواقعية النقدية والواقعية الاجتماعية والنفسية، المعجونة بالرؤية الفلسفية، فهو يلقي بالأسئلة والاكتشافات بدهشة يتشارك فيها مع المروي له، وهو بهذا ينتقل ليحل محل المروي له ويستمر في دور الراوي، "انتبهت فجأة، إلى أمر غريب يجري لنا: لقد كنا نجلس في زريبة، وامامنا مذود

ملء بالعلف، نلتهم محتوياته باستمتاع."، (الحافلة، ص 24)، قد تكون الحافلة أي شيء، المجتمع، السلطة، الحزب الشيوعي الذي كان ينتمي اليه، الأحزاب والحركات السياسية والاجتماعية في الأردن والوطن العربي، المعسكر الاشتراكي، ونسمع في هذه القصص، التي تحمل تحولاً فكرياً لدى الكاتب، نبرة تذكرنا بقصيدة الطلسم لإيليا أبو ماضي:

"جئت لا أعلم من أين ولكني أتيتُ / ولقد أبصرتُ قدامي طريقاً فمشيت / وسأبقى ماشياً إن شئتّ هذا أم أبيتُ / كيف جئتُ ؟ كيف أبصرتّ طريقي ؟ لستُ أدري/ فطريقي ما طريقي؟ أطويل أم قصير؟ هل أنا أصعدُ أم أهبطُ فيه وأغور؟/ أأنا السائر في الدرب؟ أم الدرب يسير؟ أم كلانا واقف والدهر يجري؟/ لست أدري." .

وهو بهذا يتحول من البطل الإيجابي، في الرؤية الواقعية الاشتراكية في مجموعته القصصية "مشى" إلى البطل الناقد في الرؤية الواقعية النقدية، يقول صباح علي الشاهر، "هذه الصفات البطولية التي قدمها غوركي قلما نعثر عليها عند الواقعيين النقديين، فمثلاً بطل رواية غوغول "المعطف" على سبيل المثال بطل إيجابي، وكذلك الأمير أندريه في "الحرب والسلام"، ولكن الصفات البطولية لا نكاد نعثر عليها عند الواقعيين النقديين إلا قليل، غير أن غوركي، وكذلك (تشابايف) فورمان نموذجان لخلق الصور البطولية."، (3)، وهو ما نجده في بطل سعود قبيلات في مجموعة "مشي"، اذاً ما السبب الذي حدا بسعود قبيلات هذا التحول؟، يقول طراد الكبيسي، "ينتظرون الذي يأتي ولن يأتي فتحولوا بعد طول انتظار إلى تماثيل تجلس عند باب طيبة تحدق في الخارج والداخل دون أن تسأل"،(4)، يحيلنا طراد إلى رؤية بكيت في انتظار كودو، ولكن برؤية استسلامية وعدمية محضة، حتى من دون أن تسأل، وتفقد أحلامها حتى عندما يصبح الأمل هو الخلاص من الاستغلال الرأسمالي للإنسان لكن مؤنس الرزاز يرجعها إلى الغربة والضياع، في تفريغ المحتوى الإنساني للقهر ببعده للخلاص من الظلم الذي أحالنا له الكبيسي، ويمنح الرؤيا إلى عامل وجودي يتحكم بمصير الإنسان بلحظة ضياع وتوهان، "ترى من ينتظر من؟ ما الذي يأتي ولا يأتي؟ الحافلة التي تنتظر بيأس أو رجاء، الركاب والمسافرين؟"،(5)، وهو يتقارب في المسار الفلسفي في البحث عن كينونة الإنسان لاستشراف المستقبل الذي أحالنا إليه مجدي ممدوح، " كل محطة في رحلة الكينونة محطة مؤقتة، ترحال دائم، بلا وصول، يخيل لك أحياناً أنك وصلت المحطة الأخيرة، ولكن هيهات فلا تلبث أن تكتشف الخدعة لتبدأ من جديد هذا المسير المستحيل"، أنه يضعنا في عقدة سيزيف ليس هناك نهاية لعذاباتنا، ولهذا يعترف في نهاية المقال، "أما آن لي "بعد خراب الحافلة " أن أترجل، لقد أتعبني امتطاء هذا النص المشاكس"،(6)، في هذا الاعتراف نكون أمام نص متعارض يحمل الكثير من الدلالات والإشارات، في داخله مشاكسة وألغام يزرعها الكاتب، بلغة هادئة وسلسة خالية من الصراخ الإيديولوجي والنكهة السياسية المباشرة لمحاكمة الواقع، ولكن هل أراد سعود قبيلات البحث، أم وصل إلى موقف، بعد ثماني سنوات ما بين المجموعة القصصية "مشي، 1994" والمجموعة القصصية "ما بعد خراب الحافلة، 2002 "، حدث الكثير من الإحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية على الصعيد المحلي والعربي والعالمي، وكلها انتكاسات متتالية لحركات التحرر العربية والعالمية، وانتصار للاحتكار والظلم الإيديولوجي الرأسمالي للإنسان في العالم "هل هي خيبة الأمل الكبرى من المثل ومن المستقبل الواعد؟!"،(7) ، فما هو الرمز الذي يمكن ان يمثله قبيلات ليخرج لنا بنص مقنع يتحدث فيه عن هذه الخيبة بعيداً عن المباشرة والوعظ، ليمثل الجمود والدهشة والتأمل لما يحدث، وما هو الرمز الذي يستطيع أن يمثل هذا الحدث، سوى اتخاذه التمثال رمز السكون ووقفة الحيرة، "فهو تمثال

يتخذ من تكوينه الحجري دلالة الجمود، ويتخذ من تمثيله للجسد الإنساني دلالة في العمق الوجودي انه تمثال يقبل النقش عليه بما تشاء من مكنوناتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية والإنسانية." ،(8)، وهو ما يجعله في موقف الحيرة والتساؤل، "يتساؤل ماذا حدث لنا بالضبط؟ لأنني في حيرة من واقع وجودنا نفسه. "ولو أن كلامنا على الأغلب، لا معنى له وأشبه ما يكون بحديث الأشباح"، ثم أضفت: هذا بحد ذاته أمر إيجابي، اننا أموات منذ زمن بعيد." (قصة وجود. بعد خراب الحافلة)، في مجموعة خراب الحافلة، هناك تحول في ذهنية البطل من البطولة إلى التساؤل والدهشة، فأمله الوصول بالحافلة لتحقيق الهدف من رحلة الحياة، قد شابه الانقطاع وأصبح الوصول بعيد المنال، والذي جمعهم فرقهم، وما عاد هناك حلم وأمل، "إن خراب الحافلة بوصفها وسيلة نقل جماعية، سيدفع الجميع إلى البحث عن الخلاص الشخصي ليس إلا" ،(9)، وهو ما سوف يخبرنا عنه الكاتب منذ البداية في قصته التي يبدأ بها المجموعة، "وشيئاً فشيئاً تحجرت وتحولت إلى تمثال حزين صار مع الزمن جزءاً أصيلاً وحميماً من المحطة "،(ص15، بعد خراب الحافلة)، وهذا التحول الفكري في قصص سعود قبيلات سيتخذ منحى الاستمرار للبطل الإيجابي، ولكن بمفاتيح جديدة في تقنية القصة القصيرة، وبالمناهج الواقعية المتعددة التي ذكرناها انفاً، وإذا ما حاولنا الغوص في التحليل لهذا التحول الفكري، فإن العناوين التي وضعها كأبواب تعطينا المفتاح، أول: باب الخراب، القصص تشير إلى الخراب الثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي. ثاني: اليباب، انعدام الأشياء والغوص في الوحدة والملل، والترهل وانعدام الحركة. ثم بين معترضين، ليدخلنا ثالثاً: في باب الضباب، حين يتداخل الخارج مع الداخل، لينتقل إلى لحظة الفقدان في رابعاً: باب الغياب، لحظة وقوف الإنسان الإحساس بالموت الفيزيائي، حينما لن يكون ما يمنحه شئ من لا شئ، باب السراب: كل الاعتقاد واليقين قد يكون شيئاً من لا شيء، شك لعدم وجود اليقين، من مجموع ما وضعنا في تقسيم مجموعته القصصية، نصل إلى الحقيقة التي تبحثها الأسئلة الفلسفية، والتي صاغتها لمعرفة الحقيقة ...

بين الطيران على عصا مكنسة وبين عام 1986...

تحول جديد:



بعد ست سنوات يصدر المجموعة القصصية، "الطيران على عصا مكنسة، 2008" إن قراءة قصصه في هذه المجموعة المليئة بالإيحاءات والإشارات، تظل تلاحق القارئ، وتدفعه التوقف والتأمل ثم الاسترسال في محاكمة الأفكار لأن الواقع فيها يرضخ للمخيلة للتلاعب بالإحداث، ونهاياتها استمرار في المتخيل، وهي تحمل استمرار التحولات بفكر سعود قبيلات تجاه الحياة والواقع الذي عاشه ويعيشه الآن فعندما نقرأ الإهداء، توضح لنا صورة التوجع، "إلى القرنين التاسع عشر والعشرين/ إلى أدبائهما وعلمائهما وفنانيهما وثوارهما، وجموع الناس الحاشدة التي صنعت التغيرات الكبرى فيهما،ولحلميهما الكبار، والأحلام الكبيرة التي ملأتهما، الأحلام التي لا بد منها لكي يخرج إنسان القرن

الواحد والعشرين من أسوار مزرعة الحيوان التي حشر فيها لحظة غفلة وخداع"، إذاً عند التوقف أمام الإهداء، نشعر بمعنى التحول الذي تجمله الكلمتان "الغفلة والخداع"، من هو الذي "غفل"، الذين آمنوا بالمبادئ من دون قيد وشرط ووثقوا بمن قادوهم، ولكنهم قبل الوصول وبعد أن تعطلت الحافلة، اكتشفوا الخداع، لهذا لا يريد للجيل القادم أن يقع في المطب الذي وقع فيه الجيل الذي قبلهم، فاستعان بمزرعة الحيوان إلى أوريل كإشارة للتحذير، والسؤال: فما هو الخط الذي اتخذه أو الأسلوب الذي اتبعه بعد أن كتب عن بطولة البطل الإيجابي في قصص مشي، والبطل الناقد المتأمل للخراب برؤى إيجابية وتحليل اجتماعي، كشفت المأساة، يأتي لنا التحول الثالث الذي اكتسب تجربة ست سنوات في مجموعة، "الطيران على عصا مكنسة"، ليقول لنا عن القرنين الماضيين، "الأحلام الكبيرة التي ملأتهما"، سنين النضال الحقيقي ضد الإمبريالية بروح الثوريين العظام، الذين ضحوا بكل شئ من أجل انتصار الثورة العالمية ضد الإمبريالية هنا في هذه المجموعة سنرى رؤية أخرى للواقع، ترتكز على ما جاء في الإهداء، "الأحلام التي لا بد منها لكي يخرج إنسان القرن الواحد والعشرين من أسوار مزرعة الحيوان"، إن كان في خراب الحافلة قد جر ما سماهم العصابة للمشاركة في نبش المأساة فهو هنا في "الطيران على عصا مكنسة" سيدخلهم في صلب الموضوع ويشاركهم الرأي والأفكار كجزء متصل غير منفصل، لأنهم يشكلون وإياه وحدة الفكر والمنطلق، وليجعل منهم أمثولة للجيل القادم في تتبع الأثر، ويأتي بمن آمن بهم وآمنوا بهم للقاء في الزمن الخراب، ففي أول قصة من المجموعة، "بيت متعدد الطوابق"، يختار يونغ ليحاوره، ولم يختر آخر، ان هناك تطابقا في الرؤية الفكرية، فيونغ يؤمن بإن، "سلوك الإنسان ليس مشروطاً" بتاريخه الفردي ولا أهدافه.. إذ يؤلف القناع الذي يظهره الشخص للآخرين على عكس حقيقة ما هو عليه، والقناع الذي يلبسه امام الآخرين يأمل منه أن يعطي الانطباع الذي يريد أن يظهره ليؤثر به على الآخرين، وليس ما يضمره في داخله، وهكذا سنجد أنفسنا أمام الشخصيات التي أثرت وتجانست مع المؤلف بغير قناع، "عندئذ نهضنا من الشرفة ودخلنا بيت يونغ القديم متعدد الطوابق"، (ص16. بيت يونغ متعدد الطوابق). إن في أعماق هذه القصة إحالات رمزية، البداية دخول في الموضوع من دون مقدمات، لجعل القارئ مشارك في الحدث، "طريق وحفرة والأبرشية وقلعة ودخول حفرة، ووصف المكان ثم الخروج من رحم الأم إلى العالم"، "سمعنا صوت أم يونغ من الخارج وهي تناديه قائلة: نعم أنظر إليه، انه آكل لحوم البشر"، إن القصة وإن أعلنت عن أسماء ابطالها، وحيثيات حركتهم المهنية والفكرية، إلا أنها تظل تحمل اغترابها، وتفحصها للواقع بالأسئلة، تبقى الأسئلة تحاصر وتواجه أبطاله، فنصوصه تخرج عن كونها قص انطباعي أو تعبيري وحسب هو يتحول فيها إلى المعنى المراد الوصول إليه يطرح الأفكار التي تلتبس على المتلقي، ليضعه في عالم من التعبيرية والرؤية المتفحصة للواقع، "ولا أعرف لماذا راح يونغ يسير بنا باتجاه الأبرشية بدلاً من القلعة!"، إن هذا التصوير الرمزي المتجانس بين السرد والحوار الذي تقوده الشخصيات، يزيح الحكاية عن دورها كدهشة وقص، الفرق بين القلعة التي تمثل السيطرة والسلطة وبين الأبرشية التي تمثل الإيمان والروحانيات، وإنما تدخل في الفضاء الذهني للوصول إلى ما سيعقب يونغ به عن الفكرة التي يريد سعود قبيلات أن تصل إلى قارئه، "قال يونغ فجأة : حياتي هي قصة معرفتي الذاتية باللاوعي."،(ص8، بيت متعدد الطوابق)، هذا الإيحاء الذي يأتي لنا بعد أن قرأنا قبل هذا، " كنت أسير في المرج، أنا وكارل غوستاف يونغ، عندما اكتشفت فجأة، حفرة داكنة مستطيلة الشكل"،(ص 7، المصدر السابق)، هوة الحياة التي قرارها اللاوعي، ثم يصل إلى النهاية المفتوحة التي تجعل المتلقي في لحظة تأمل وتفكير، ليعود بتفكيره ويربط بين الأبرشية التي أخذهم يونغ

وبين سحر الآذان في اللاوعي، "رفع المؤذن آذان الفجر، فبدأ لنا صوته عميقاً وساحراً، كما لو أنا كنا نسمعه في حلم، فقال يونغ هامساً، وهو يمعن الإصغاء والتأمل: إن صوت الآذان يهزني بعمق دائماً. عندئذ نهضنا من الشرفة ودخلنا بيت يونغ القديم متعدد الطوابق." (ص16. بيت يونغ متعدد الطوابق). أنه يحيل الحكاية إلى لحظة التحول من المكان والأشياء المادية، إلى التبحر والتأمل في الفكرة، إلى التجريد المحض، وتأكيد أن الإنسان خليط ما بين الواقع ومؤثرات اللاوعي الجمعي بكل أشكاله وموروثاته وأساطيره وميثيولوجيته، وتتحكم به مؤثرات حياتية قد تبدو غائبة، في قصة "صدق حيوي"، يعطينا مقارنة بين صدق الثوار في معركتهم ضد الأعداء في مثال المقاتل الأمريكي الذي ينجز مهمته وهو في الرمق الأخير لأنه يعرف ما يريد، وبين قصة جده عن الرجل الذي اختفى من مطارديه في كهف، وبعد فترة يسمع صوت نحيب امرأة بعد أن يراها تجلس في باب الكهف، ولكنه لا يعرف ماذا يجب أن يفعل، "فقد ظل طوال حياته التالية يود لو يعرف قصة تلك المرأة." (ص20، الطيران على عصا مكنسة)، في مجموعة "الطيران على عصا مكنسة" إلى جانب وضعه مجموع الشخصيات المقاربة في الحدث، لأنه يعتقد أن لها ضلعاً فيما يؤمن به، إلى جانب أنها تفسر الحراك الفردي والاجتماعي الذي حكمه فكرياً" وهنا نجد أنفسنا أمام التحول الآخر الذي قاد به سعود قبيلات قصصه، من الواقعية النقدية الاجتماعية، إلى الأسئلة المتفحصة للكينونة والوجود التي سبق أن نوه عنها الكاتب مجدي ممدوح، فأدخلنا في تحوله الأخير نحو الإشكالية الفلسفية، للكائن ووجوده وكينونته، متخذ من قراءته المتقاربة مع خطه الفكري، الأداة التي مد جسوره نحوها للتواصل مع المروي له، بعد أن عاد ليأخذ دور الراوي ويترك المروي له، مع استنتاجاته لسبر أغوار العوالم الفلسفية والسايكولوجية لتحليلها والوصول إلى المراد، بمنهاج الواقعية الفلسفية النفسية، فعمل على تضمين قصصه بأسلوب ألف ليلة وليلة، ويعطينا نتيجة ما وصل إليه فكره، في قصته الأخيرة، (رحلة أخيرة)، فلننظر ماذا يقول لرفاقه، "تعالوا نؤسس شلة في الخواء وللخواء"، (ص23، المصدر السابق). وينهي المجموعة بإن يرى صديقه مؤنس الرزاز، "فإذا بي أراه يركض مبتعداً"، للمرة الأولى أراه يركض، فرحت أمشي وراءه مندهشاً" من تصرفه الغريب هذا، وأنا ألهث وتكاد أنفاسي تنقطع من شدة المشي". (المصدر السابق).

الغربة في عالم غريب:



أين الصلة في بداية قصة، "الطريق إلى مليح"، وبين نهايتها " ركبتُ سيارة سرفيس، صعدت بي طريق المصدار الصعب إلى الوحدات " (ص7، قصص 1986)، في مجموعته القصصية "1986"، وخلال قصه للأحداث، يكون فعل الماضي هو السيد "ركبت. وجدتُ. تجمهر. قال أحدهم. تحرك. جاء. فجأة. سرنا مررنا. اتجهت. انحدرنا. أشار. التفت. توقف. تناول. سار. صعد. عبرنا"، يتكرر الفعل عند بداية كل مقطع، ويأخذ الفعل الماضي زمام المبادرة، الذي يشير الى الحركة واستمرارها ويغلب على قصصه الجملة الفعلية، التي لا تعطينا فسحة للوقوف والتأمل، حتى يصل إلى نهاية كل القصة ليغَيبها في عالم التلاشي، "ومضى

إلى الداخل من دون أن يقول شيئاً" (ص18.المجموعة القصصية. (1986).)..عالم من الغربة والانقطاع، إن القصة تبدأ وتنتهي في عملية وصف للعالم المحيط، ليس لهذا العالم الذي يتحرك أي ارتباط فيما يحدث مع الراوي، هو مستلب ولا يمت له هذا الواقع بصلة، وهذا النوع من القص نجده في أسلوب، ما أطلق عليهم كتاب "الرواية الجديدة"، الذين كتبوا رد على حالة الاغتراب التي تفرضها الحياة في المجتمعات الرأسمالية، حيث يفقد الإنسان إنسانيته وأهميته كونه محور الكون، ويصبح للأشياء الأهمية في الحياة، عالم لا ننتمي اليه، إنما نتصفحه لأنه موجود ونحن موجودون في داخله وقبيلات لا يقف على أسلوب واحد، وإنما يكتب ضمن رؤاه الخاصة، في قصة "عطفه جانبية" من مجموعة "1986"، يجرنا لتعاليق مع الاغتراب الذي يديره بكل حذق واحكام أسلوبي، "يتذكر كل شيئ... يتذكر حقيقة وضعه في المجتمع البرجوازي المعاصر.." (ص20، مجموعة 1986)، وبعد ان يقتطع استشهاده من حسن سليمان في كتابه، (حرية الفنان) يعدد ماذا يعني واقعه في مجتمع الاستلاب، يكون قد انتقل ليخبرنا اننا نعيش سجننا، ليس بمعنى السجن المادي، وإنما السجن المعنوي، فهو فرد ليس له اي تأثير في وقائع الحياة، أمام حالة الاستلاب لواقع العلاقات في المجتمع الرأسمالي التي يفرضها على الإنسان لقد استفاد قبيلات من واقعة سجنه الحقيقية لتركيب منطلق تخيله ليوضبها في بث الخطاب، حسب رؤيا وفنتازيات لكشف هذا العالم المتكالب على المال، والذي يسحق إنسانية الإنسان ويعتصره لتحقيق أغراضه الدنيئة في تفضيل المادة على كل شيء، "جمود الحياة من حولي بينما هي تواصل حركتها الطبيعية في الخارج، من دوني" ،(ص20، عطفه جانبية، 1986)، أي اغتراب يتمثل في هذا المشهد سوى الواقع المؤلم ، الذي سيحمله الميت الحي، الذي سيتحدث لنا عنه في رحلته، في المقطع التالي من القصة فمن منا يقول هذا ميت ومن منا يقول هذا حي، الأمر سيان، فكلنا جزء من واقع يموت فيه الإحياء ويحيا فيه الأموات، لتنتهي القصة بإدراكها للحقيقة، "فجأة، لاحظت أن الشمس قد غربت وأن العتمة قد حلت في الغرفة." (ص22 ،المصدر السابق) وهو ما تحيلنا عليه معظم قصصه، النقلة الوجودية التي تضعنا في قلب الحدث إن الفرد في العالم الرأسمالي مجرد رقم في محصلة الأرقام التي تحرك الآلة، التي تدفع الأموال إلى جيوب العتاة الرأسماليين، فالظالم واحد والمظلوم واحد، ولا فرق بين ظالم في أقصى العالم، ولا فرق بين مظلوم في أدنى الأرض.

إن سعود قبيلات يتحدث عن عالم يعيش فيه لكنه بعيد عنه، هو في واد والعالم الاخر بأشخاصه وأبنيته وكل الأشياء التي فيه في واد آخر، لا ينتمي لهم ولا تنتمي إليه، " فأدارت رأسها إلى الوراء. وعندئذ لمحت وجهها للمرة الأولى، وفي تلك اللحظة نفسها تلاشت تماماً."، (قصة متابعة، ص28. المصدر السابق). ويتكرر عدم التلاحم أو الوجود المتفق عليه في أغلب نصوصه القديمة أو الحديثة القطيعة تحملها العلاقات الاقتصادية التي تفرض طابعها الاجتماعي والفكري على الإنسان، كما لاحظنا في نهاية قصة، "الطريق إلى مليح"، أو في قصة، "نداء مثير"، من مجموعة الطيران على عصا مكنسة، إذ تنتهي نهايات القطيعة بين الداخل والخارج، عندما يتذكر، " لكنها ذكرتني بأن باب الزنزانة مغلق." (ص37. قصة نداء مثير .الطيران على عصا مكنسة).

العالم الذي يتحدث عنه قبيلات هو عالمنا الذي نعيش فيه، ولكنه ليس عالمنا الذي ننتمي إليه، انه ينقل لنا الغربة التي يعيشها من يحس آلام ومآسي الإنسان أينما يكون، العالم الذي هو محكوم تحت قبضة بضعة افراد، وهل يمكننا أن ندعي ان نصوص وقصص قبيلات، كما كتبت د.مها العتوم، "الأسلوب الكافكاوي ولكنه يبتعد عنه في الوقت نفسه "، (تجربة سعود قبيلات القصصية، جريدة الرأي الاردنية، 2011/4/12)،

أي مؤثرات كتابات كافكا، ولكنها لم توضح معنى الابتعاد، قد يكون قبيلات تأثر بكافكا أو بكتاب الرواية الجديدة، كما تأثر بغيرهم، خصوصاً وإن كافكا أو كتاب الرواية الجديدة كتبوا ضد النظام الرأسمالي الذي يستلب حرية ووجود الإنسان ويحيله إلى مجرد رقم، أو شيئاً من الأشياء في هذا العالم الذي يمتلكه بضعة أفراد، ولكن قصص وروايات فرانز كافكا ، كوابيس وأحلام أبطاله كوابيس جرهم المجتمع الرأسمالي لها، بجشعه ولا عدالته، وأن كان منهجها سريالياً موغل في التحليل النفسي، بينما قصص سعود قبيلات تلتقي في بنائيتها السردية مع ما كتب كافكا و كتاب الرواية الجديدة، ضمن المنهج السريالي ومدرسة التحليل النفسي، ولكن أحلام أبطال سعود قبيلات ليست كوابيس، إنهم يتعاملون مع الحياة بحيادية إنهم يعيشون مع ما يحدث لهم كواقع، إنها الواقعية السريالية، فيما يحدثه المجتمع الرأسمالي بالإنسان والمجتمعات بجشعه ولا عدالته ، أبطاله يرون ما يحدث لهم وللآخرين، ولكنهم يقظون لما يحدث لهم ولمجتمعاتهم ويدركون ويتعاملون على هذا الأساس، "قال موسى، بصوت واطئ، موجهاً كلامه لي: يعلموننا في الشركة كيف نحبط معنويات مندوبي الشركات الأخرى."، (ص48، قصة نقل رسائل، مجموعة 1986)، .. بينما أبطال كافكا يسترسلون في أحلامهم الكابوسية باستسلام من دون أن يعرفوا السبب، فالسبب يكمن في وعي الكاتب الذي يقود شخوصه، لحقيقة ما يدور في مجتمعهم، لهذا تظل أسئلتهم معلقة، بينما عند قبيلات، أبطاله وشخوصه يدركون ما يحدث لهم، ويدفعهم المؤلف لوعي ما يحدث لهم، وهذا هو الفرق بين التعبيرية الانطباعية، وبين التعبيرية الذهنية، أو التجريدية.. وفي الرؤيا التعبيرية للحياة فإن أبطاله ينتمون إلى صنف أبطال دستويفسكي، الذين لم يكونوا خانعين، بل كانوا ثوريين من أجل التغيير، ولهذا فان حبهم للتغيير أوصلهم لحد الجنون، "بل إن مجانين دستويفسكي يتمتعون بعقلانية وحكمة، كان معاصريه يجدون فيها الغرابة والشذوذ عن السلوك الإنساني السوي"، (صحيفة الزمان،صباح الشاهر)(3).

الخلاصة :

شكلت المجموعات القصصية للكاتب سعود قبيلات، عبر عقدين من الزمن، ناحيتين، أولهما: إن القاص استفاد من معظم تقنيات القص التي ظهرت عربياً وعالمياً، مع أخذه من تقنية القص في ألف ليلة وليلة، في التضمين والاسترجاع، وأوجد لنفسه أسلوباً تعدد مع كل مجموعة أصدرها، تواكب مع التحولات الفكرية التي صاحبته عبر ثلاثة عقود من الزمن، من دون أن يقع في التكرار والاستنساخ.. ثانيهما: إن الكاتب استطاع أن يجد التقنية التي يكتب فيها، لكل مرحلة زمنية تمثلت فيها تحولاته الفكرية التي جاءت من مؤثرات الحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي العام، وبهذا يكون قد حقق عنصر الاندماج مع واقعه ومجتمعه، وكتب ضمن مذهب الواقعية بتعدد أوجهها، وركز على الجانب الفلسفي وعلم النفس، في إيجاد الحلول لمشكلات الإنسان، وناقش برؤى فلسفية الإنسان ككيان في وجوده وكينونته، ولم يركض وراء أطروحات ما بعد الحداثة، والركض وراء التعقيد لإثبات وترسيخ القطيعة بين المبدعين والمتلقين، بالمناهج التي أوجدها الفكر الرأسمالي، بل استطاع أن يواكب الحداثة، ويبقى على خطه الفكري وتطوير أدواته، وأن تكون جمله وكلماته من السهل الممتنع، يستطيع بها أن يتواصل مع المتلقين من مختلف الشرائح الثقافية، وينتصر للإنسان في محنته، أمام الغول الذي يسحق إنسانية الإنسان، ويعمق الفرق بين المتخمين والفقراء على هذه الأرض، والمسألة المهمة في قصص سعود قبيلات أننا أمام قاص يتطور بملكاته الإبداعية مع تطور أفكاره ونموها المترافق مع ما يستجد من الأحداث

ووقائع الحياة، ولم يتوقف بحثه من أجل خلاص الإنسان، أو يقع في أسر الأيديولوجية فتصبح آراءه قوالب جاهزة لترقيع الجمود والتخلف بدلاً من مواكبة تطور الحياة ومتغيرات الواقع، أنه ينمي حراكه الفكري بإيجاد منابع جديدة في تقنية القص والحفر لأجل مغادرة الموقف الواحد إلى تعدد المنابع الفكرية وصولاً إلى الحقيقة، جنباً إلى جنب كما سبق القول مع مدركات المتلقين ليكون خطابه مفهوماً، وبهذا يعبر بصدق عن العلاقة بين قدراته الإبداعية ونضاله من أجل حياة كريمة إلى مجتمعه والإنسانية عموماً.

الهوامش:

- مشي، مجموعة قصصية، دار أزمنة، عمان، 1994.
- بعد خراب الحافلة، مجموعة قصصية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- الطيران على عصا مكنسة، مجموعة قصصية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2008.
- 1986 . مجموعة قصصية، دار أزمنة، عمان، 2009.

1 - عمران: محمد الغربي، مبدع متفرد للوحة السردية، ملحق الرأي الأردنية، العدد 14612.

2 - عوض: د. احمد رفيق، نص التفكيك بلغة متماسكة، ملحق جريدة الرأي الأردنية، العدد 14612.

3 - الشاهر: صباح علي، الواقعية التحليلية ترتدي الرومانسية الثورية، صحيفة الزمان الدولية، ملحق ألف ياء، العدد 3757

4 - الكبيسي: طراد الكبيسي، مجلة عمان، الأردن.

5 - الرزاز: مؤنس، مجلة أفكار، عمان، الأردن.

البند الرابع والخامس، اقتبس من ملحق جريدة الرأي الثقافي، العدد 14612

6 - ممدوح: مجدي، البحث عن كينونة مفقودة، ملحق جريدة الرأي، مصدر سابق.

7 - عوض: د. احمد رفيق، مصدر سابق.

8 - النوباني: شفيق، عميق التشكيل النصي، مجلة أفكار، عمان، الأردن، العدد 150، آذار، 2001

9 - عوض: د. أحمد رفيق، مصدر سابق.



لوحة للفنانة نور عبد الرزاق الفندي/الأردن

الأندلس: فقدٌ ما تزال تفوح منه بلاغة الأثر العربي

غازي الذّيبة

حين قضي الأمر، وكان على "أبو عبد الله الصغير" تسليم مفاتيح غرناطة لأعدائه، كان فرناندو وايزابيلا ملكي قشتالة، يتحركان في هيولى ما بعد الانتصار الذي استعادا فيه أقصى الجنوب الأوروبي من أيدي آخر أبناء سلالات الفاتحين العرب.

ولم يكن لعبد الرحمن الداخل، صقر قريش، مؤسس الدولة العربية في الأندلس، أن يتخيل للحظة واحدة، أن ما شق طارق بن زياد البحر إليه، بتقطع الأنفاس، ضاع بتقطع الأنفاس أيضاً.

استثناءات قلقة، ظلت تكدر مزاج المملكة القشتالية الجديدة. كانت شحنة الكهرباء العربية فيها، ترج كل زاوية في هذه الارض المستعادة، ولم تعد كلمات من مثل "مرحباً" و"السلام عليكم" و"أرجوك" و"أحبك" التي تتردد على ألسنة نخبة إسبانيا وأوروبا حينها، محل ترحيب بين أفراد تلك النخبة التي صارت تتداولها بقلق.

لكن هجس المكان، بكل تآليفه، والزمان بكل ارتعاشاته، بقيا ماثلين للعيان، فهنا قوس عربي، وهناك مسيل ماء شقه العرب، وتلك مزرعة عربية، وهذا ثوب لأميرة في قصر الملكين القشتاليين، طرزته أنامل عربية.

مكتبات، وقصور ودور وأسوار وحصون وقلاع وأدراج وجسور، ومعامل وسبل مياه، وساحات، وأسواق ودروب وعربات، وحياة كاملة، كانت حاضرة في الأندلس، لتقول أن وجه المكان والزمان عربيين، لم تمحهما الهزيمة، ولا نصر قشتالة. وأن صدى الصوت العربي بكل مقاماته، ما يزال يتحرك في الدروب والبيوت والأزقة، يتنفسه الهواء الباذخ، لأرض كانت تستنشق عطر العرب وحضورهم وجذوتهم التي أحكمت بلاغتها، لتنقل أوروبا إلى ما صارت عليه اليوم.

بدت لحظة النصر بكل ما تحمله روزنامة التاريخ من جذل المنتصر، باهتة لإيزابيلا وفرناندو، أمام الأثر العربي الخالد، ذاك الذي تمثل له كل نأمة في المملكة الجديدة، وتنسرب فيه، كأنما قدره الأبدي، هو المكوث هنا، حتى بعد الزوال العربي، وبقي جاثماً على صدر ملكين دائخين بخمرة الزهو.

ولكي يكون وجه الاندلس قشتالياً محضاً، تغلبت على الملكين، قوة إعادة إسبانيا إلى وجهها الأوروبي، إلى قشتاليتها، هذه المرة، فمن حرب الاستعادة التي جندت لها أوروبا كلها، إلى حرب الاعادة التي ستدخل كل أوروبا في أتون زمن، سيؤكد لها أنها كانت محقة في تجنيد كينونتها لإزاحة العرب عن جنوبها القصي.

تمسك من تبقى من العرب بذيل ثوب "أبو عبد الله الصغير"، وساروا معه إلى حتوفهم ومتاهاتهم الجديدة، وثمة آخرون ارتأوا أن الوقوف على مرتقى الأنفاس عند صخرة الزفرة الأخيرة، لن يحمل في تلافيفه سوى الموت، فاحتموا بما ظل في أرواحهم من جذوة الصقر القريشي.

باحث وشاعر من الأردن.

ثاروا، وأنضجوا رغباتهم المتوقدة في استرداد جنتهم الضائعة، لكن أنى للسجين، مَكَنَةُ الحر، كانت كل ثورة يوقدون نارها، تخمد، وكان كل توق إلى العيش في كنف حلمهم الأبدي، يقتل، وكان الصوت العربي يرتج، ويرتجف، ويتصادى، ويتعلق بأهداب الأمل، من دون أي بارقة تأتي به من هنا أو هناك.

وكأن هوة سحيقة ألقت بكامل تلك الروح إلى قاعها، غير أن أنفاساً كانت ما تزال رغم وضوح النهاية، تنبض بالمكوث في أندلس الله الواسعة.

غرناطة لن تكون غرينادا، والى اللحظة الحاضرة، ما تزال تحتفظ باسمها، حتى وهي تنزاح عنه في اللغة الاسبانية، ظلت غرينادا، ليجثم الصوت العربي بكل قوته في المفردة، ويحيلها قوة ضارية لا يمكن القضاء عليها، واحتلت العربية روح إسبانيا الجديدة، القاهرة.

لم تكن إسبانيا آنذاك، تحمل ما يشي بخصوصيتها وفرادتها، فالأثر العربي بالغ، وطاغ على كل ملمح في شبه الجزيرة الآيبيرية، متسرب إلى أوروبا نفسها، تلك التي كانت تتقاذفها ريح العرب المتهدجة.

وكانت نخبة القارة البيضاء، تتسابق على اقتناص ذلك الأثر، متفاخرة ببلاغتها في قارة غارقة في أتون الوحل والقنانة والتخلف، لكن بعيد الانتصار القشتالي، كان ذاك الأثر يسوق أوروبا إلى مضاهاته، والتماثل معه حيناً، واقتناص ما يسوغ لها القفز عنه، لينتج وعياً منصهراً في حمأة رغبتها لأن تكون مماثلة له أو متجاوزته.

وكأنما قدر العرب، أن ينقلوا للبشرية روحهم ويخلفوا وقعها وراءهم في كل أرض يعلون فيها، بينما يعودون إلى منابعهم الأولى، غارقين في التمزق والمحاولات المضنية لاستعادة روحهم الشاردة في سهوب المحو والفناء والقهر.

حتى أن أوروبا التي لم تحتفظ بجميل العرب التنويري لها، احتمت بقلب سيرة استردادها للأندلس، ولكن هذه المرة بكولينالية استعمارية بغيضة، تجلت في حروبها الصليبية التي بدأ أوارها يأكل الأخضر واليابس في المنطقة العربية قبل قرون من السقوط الفعلي لآخر الممالك العربية فيها، وحتى انتفاخ أوداج الاستعمارات الكولينالية البغيضة في القرن العشرين.

وبرغم ذل اللحظة التي اقتضت تسليم آخر معاقل العرب في بقعة، قيض لهم أن يُشغلوا حيزها بتوهج حضاري عميق، فإن طيور الغياب التي كان عليها أن تلوح كما يقتضي الحال في مثل هذا الموقف، لم تلوح بمناديلها، بقي أثرهم حاضراً بتصانيفه العجيبة، وأناقته الباذخة، وروحه الفياضة بالجمال والألق.

وإذ تبدو تلك اللحظة التي تجلت في العام 1492 بعيدة، إلا أن مفاعليها ماثلة اليوم في الوجدان الجمعي العربي، الذي تسكنه حالة انكسار أليم، مشدود إلى ذل لحظة تسليم مفاتيح غرناطة.

وفي الأثر الراهن لتلك المفاعيل، سلمت مفاتيح مدن وبلدان عربية كثيرة للغزاة الأروبيين، لكن أبلغها ألماً، سقوط القدس وبغداد.

في ذينك السقوطين، امتثلت صيرورة تاريخ المنطقة التي ما تزال ملامح حرب الاسترداد القشتالية المحمولة على ظهر البابوية القروسطية حاضرة فيها، لغرابة محضة، تشبه الصدفة، مثّلها الاحتلال الاميركي لبغداد، عاصمة العباسيين الذين محوا الأمويين، فبنى سليلهم عبد الرحمن الداخل بعيد انتهاء حكم أسلافه، دولة عربية في الأندلس.

ومن الأندلس، في العام الذي سقطت فيه غرناطة، كان كريستوفر كولمبوس، ينجز واحدة من أكثر لحظات التاريخ

تزويراً، حين أُعلن عن اكتشافه للعالم الجديد، أو أرض كنعان الجديدة، كما كشف الباحث منير العكش في مجموعة أبحاثه عن اكتشاف أميركا، وتقصيه لتفاصيل ذلك الاكتشاف وأبعاده العقائدية التوارتية.

وفي مقاربة ما خلفه العرب من أثر في اوروبا، وما ردت به أوروبا على جميل العرب لها، تتكدر روزنامة التاريخ، وتسيل دما وحروبا واحتلالات واستعمارات ومذابح وجنوناً مفرطاً، مقروناً بثأر أزلي، ينسرب خفياً في الوجدان الأوروبي، ليحقق انتقامه من العرب.

كان كولمبوس في رحلة اكتشاف أميركا، قد جلب بحارة عرباً، مضوا معه في تلك الرحلة، وكان هذا الرجل الذي بدا مختلاً عقلياً، كما تصر سيرته على ذلك، يعلم أن مخر عباب البحار والسير في طرقاته لاكتشاف عوالم جديدة، مسبوق في السيرة العربية الأندلسية، وأن ثمة خرائط وحكايات لبحارة عرب مضوا في البحر الى ظلماته، بعضهم عاد يحمل قصصاً عجيبة عن رحلته، وبعضهم سيروي كولمبوس نفسه، أنه شاهدهم هناك فيما قيل أنها مذكراته.

لم يثن كولمبوس عن المضي في حلم اكتشاف أرض كنعان الجديدة، شيء، فهو يحمل صك البابا، ورسم كرادلته، ليبدو مقدس المشيئة في رحلته، ولتنفتح له بعد محاولات مضنية أبواب بحر الظلمات، حتى وهو يزوّر معرفته بالطريق، ويثبت بخرائطه المسروقة صدق حجته في أن هناك عوالم جديدة لم يعرفها الأوروبيون، على الطرف الآخر من الأرض المدورة والكروية.

ولكي تبدو المفارقة مجنونة بتفاصيلها، فإن من أصبحوا أبناء القارة الجديدة من رعاع أوروبا المهاجرين إلى أرض اللبن والعسل، أميركا، عادوا اليوم، وبعد نحو اكثر من خمسة قرون على ذلك الاكتشاف الى بغداد التي أسقط فيها العباسيون الدولة الأموية، تلك التي مكّن ابناؤها في الأندلس الأموية، لص الخرائط ومزور التاريخ كولمبوس من الوصول إلى أميركا.

قد تبدو القراءة لهذا الحدث بانقلاباته العاصفة، سوريالية، مشحونة بصدفة عمياء، غير أن التاريخ نفسه لم يكن في يوم من الأيام أقل من ذلك.

وما يقبض على تلابيب الروح والقلب معاً، أن العربي اليوم، وهو يتفجر في عار انكساراته المتلاحقة، استسلم للعمى التاريخي، وتوقف عند زفرة العربي الأخيرة، فانقضّت عليه حالة سكون مريع، جعلته يقوّض كل أمل بأن يكون مبشراً ونبياً ورسولاً ومنجزاً للحضارة وفاعلاً في تشكيل العالم، من دون أن يسرق خرائط أحد أو يزوّر التاريخ، أو أن يفكر حتى بالثأر من أوروبا التي علمها كيف تنير طرقاتها الى حياة جديدة وقادها لاكتشاف العالم الجديد، من دون ان يمُنَّ عليها بذلك، أو يقوّض زهوها بالتحضر.

كان على "أبو عبد الله الصغير"، وهو يتحرك إلى نهايته ليموت ذليلاً في لعنته، أن يتوقف قليلاً قبل التوقيع على تسليم مفاتيح غرناطة، وهو ما لا يمكن للتاريخ أن يكونه أو يحدثه، لأن مسار التاريخ يحتمي بصيرورة، لا تقبل الانحراف عن خط سيرها.

ولو قيّض له إعادة التفكير في المصير الذي سيؤول إليه في التاريخ بعد تسليم قلبه إلى العدو، لربما تراجع عن استسلامه، غير أنه، وهو الذي قيل وكتب عنه الكثير، من باب رد الاعتبار حيناً، أو الإدانة حيناً آخر، بقي لعنة جاثمة على صدر تاريخنا.

وبقيت الأندلس، فقدنا المحدق في جنبات أرواحنا السليبة، القدس وبغداد، وما قد يتلو ذلك بعد.

الروايــة في الأردن

سليم النجّار

سادت في حياتنا الثقافية، عبر تاريخها الطويل، تيارات فكرية عدّة، ذات توجهات مختلفة. واعتقد الروائيون في الأردن، على امتدادهم الزماني والمكاني، أن استقلال عقلهم القولي يحتم عليهم النظر إلى أي تيار فكري من هذه التيارات، يمثل في أوجهه المختلفة، "صورة" حياة غير واقعية بقدر ما تكون "الحياة" الواقعية و"سلوك" الناس ترجمة، هذه الصورة أو تلك، للأبعاد النظرية لهذا الاتجاه الفكري أو ذاك. ونرى أن هذه الاتجاهات بسبب محاولة قراءتها حرفياً في الرواية، قد مارست وهماً مزدوجاً، غير أن الروائي ورغم شعوره منذ بداية تفتحه، وانفتاحه على التراث الفكري للإنسانية عبر قنواته المختلفة، لم يبتعد عن الشعور بغربة هذا الفكر عن الواقع، واقع مجتمعه وظروفه وعصره، مدركاً التنافر الحاد المتداخل بجملة تفاصيله، بين مسار هذا الفكر وما يريد الوصول إليه، وبين الطريق الذي اختطه هذا المجتمع والهدف الذي ينشد تحقيقه. ونتيجة هذا الوعي الملتبس من قبل الروائي، لخصوصية مجتمعه، نجده قد طرح حالات مختلفة من "التفاعل" مع هذه الخصوصية، عبر استنساخ قوالب إبداعية روائية تدعو الى رؤية الحياة من خلال "زجاجات" (المقولات الفكرية) لهذه الصيغ الروائية التي تمثل مختلف الطيف الإبداعي، على قاعدة، إن حياة الرواية متحركة ترفض التقولب في صياغة جامدة، لأن هذه الصياغة تعني في جملة ما تعنيه، تجميد الحياة، ورفض الحركة والنمو، وتحجيم حركية وتفكير الروائي، في حرية التساؤلات المثارة، والخضوع إلى طقوس ثقافية تحمل سمة الغيبوبة الطويلة، التي تفضل الجمود والعيش على هامش الحركة، وتتمركز في رحم الثابت وغير المتغير للقيم الاجتماعية المتوارثة.

برزت في العقدين الأخيرين، أي منتصف ثمانينيات القرن الماضي، محاولات جديدة في التعامل مع الرواية في الأردن، وهي محاولات تتميز بوعيها المركب بأبعاد الرواية وأولويات المقاربات الثقافية التي تبلورت أدواتها في محيط الفلسفة والعلوم الحديثة.

وقد باشرت هذه المقاربات الروائية عمليات إبداعية جديدة انطلاقاً من وعي نقدي، يتوخى حدود معرفية وتاريخية ونظرية لمحتوى البنى الاجتماعية في الأردن، في علاقتها بالزمان وفي علاقتها أيضاً بمكوناتها الثقافية العميقة.

وتحاول هذه الظاهرة الروائية، أن تتميز بتقليص مساحة المحدد السياسي أثناء نقدها للمجتمع، لمصلحة تحقيب وتفكيك لا يعيران الاهتمام المناسب للاستمرارية والتواصل، ومكر التاريخ، وخاصة في لحظات اختلاط وتداخل الأزمنة. وبالتالي ترفض هذه الظاهرة الروائية طرح أسئلة الحاضر، التي تكون قادرة على جعل الماضي موصولاً بالحاضر، بصورة

◄ باحث من الأردن.

محددة، حيث لا نهضة من دون تواصل تاريخي، يربط الماضي بالحاضر بهذه الطريقة، يمكن القول إن التواصل ممكن، حيث لا انفصال دون اتصال، وإن اقتضى الاتصال جهداً في السرد يقارب الحاضر بالماضي ويدمج الظاهرة الروائية في الحداثة.

يقترب من هذ النوع من المقاربة، جهد آخر يبحث في الرواية عن جاذبية الماضي، وعبق روح الأجداد، جذور التاريخ وهي تتآكل، ويتعلق الأمر بالمحاولات السيميائية التي تعيد المتخيل الروائي.

وما أنتج من روايات في الأردن عموماً، يتوسط أدوات مدارس إبداعية جديدة، تبلور وسائل تتيح إمكانية قراءات تخوض في طقوس نسج العبارات والمعاني كما حفظتها متون الماضي خارج أسئلة التاريخ والزمان. ويمكن أن نطلق على الظاهرة الروائية التاريخية إن حقّ لنا التعبير عن ذلك، أنها تقوم على الكفاءة التخيلية المعاصرة بإعادة بناء المتخيل في إطار من لعبة كشف المخبوء، وإزاحة الغطاء عنه لتجليته وتعريته. وقد تكون هذه المقاربة التي تهتم بلذة النص، أكثر اشتغالاً على رؤية القطيعة وكونية الموروث الإنساني، أقنوم الهوية، وذلك بحكم أن إشكالية الهوية وتوابعها لاتندرج ضمن أفقها في القراءة والإبداع.

وبقدر ما تقدم هذه الظاهرة تصوراً جديداً للمجتمع الأردني، فهي تثير الأسئلة والاعتراضات، وبخاصة عندما تعرف أن معظم من يمكن إدراجهم من الروائيين في الأردن تحت عباءة هذه الظاهرة، ارتكزوا على ثقافة قلقة محاصرة وملتبسة، وإنهم لم يلتفتوا صوب المعارف المحلية المؤثرة، التي أنتجت داخل بنية المجتمع الأردني، والقصد من ذلك الكتابة الخيالية والكتابة الرمزية، التي تؤشر على هذه المعارف ودورها في تكوين الثقافة المجتمعية المحلية. فهل يمكن التفكير في رواية أردنية في قطيعة مع المتخيل المحلي؟

إن الإبداع الروائي المتميز ينمو خلال النضال الإبداعي مع ما هو خطأ – القبيح، إن المبدع والخير والجمال لاتوجد إلا بالمقارنة مع الخاطئ والشرير والقبيح، ولا تنمو إلا بالنضال ضدها. وتلك هي الاستجابة الثنائية التنويرية، التي تسعى إليها التجربة الروائية لدى الكتّاب الشباب في الأردن، في مرحلة حضارية تعيش أو تقتات إن صح التعبير، على جزر اجتماعية مختلفة، وكأن لسان حالها يقول، أنها لا يمكن أن تتحضر وتنمو إلا في ظل هذه الجزر الاجتماعية، المتشبثة بتخلفها، والتي تبحث عن ألف سبب وسبب لبقائها على هذا التخلف. ومن بوادر الاتساق في تفكير الروائيين الشباب، إنهم لم يوائموا – أو يحاولوا ذلك- بين رؤية الحضارة التي تتجلى صورها في العالم المتقدم، وجزر التخلف التي تعنون بعالمنا العربي، وخلفنا العالم الثالث.

إن المحك الذي لا يخطئ في هذه الرؤية الفنية التي يعمل عليها الروائيون الشباب، من خلال نصوصهم الروائية لم تعتمد على مقدار الإحساس في رسم أفكارهم الروائية، فتلك رواية القشور والطلاء.

هذا التصور الروائي الإبداعي، هو الذي يقود بالضرورة إلى مقارنة بين رواية متميزة وإبداعية، ورواية تعتمد على ثرثرة اجتماعية مجانية.

إن ارتباط الرواية التي يكتبها الشباب في الأردن، ليس هي وعياً نوعياً يهدف إلى تشخيص، كل ما هو تعبير عن الصراع الاجتماعي، ولئن كان هذا الصراع لا يكفي وحده لتشييئ الرواية، إلا أنه في بعض المراحل يغدو جوهرياً وحاسماً، خاصة إن هذه الرواية جاءت كتعبير عن التمرد على المضمون النظري الثقافي السياسي، وبدء التأثر بالثقافة الغربية.

إن الرواية بهذا المعنى، يمكن اعتبارها المعبر المغني عن واقع اجتماعي شكلاً ومضموناً، وهي نتاج القيم الاستهلاكية. إن الأصول الطبقية لغالبية الروائيين الجدد- ريفية صغيرة، غير إن دخول تلك الأصول في دهاليز المدنية المعاصرة يجب الا يؤدي ميكانيكياً إلى سقوط الرواية الشبابية في متاهات المدنية، بل يكون حافزاً على التطور والتقدم.

وفي هذا السياق، لم تطرح الرواية رؤيتها الآحادية، ولم تعمل على فرض أصولها الريفية تحت شعار اللاطبقية، واعتبار تمردها ثورة فوقية، بمعنى أنها لا بد أن تتمزق كطبقة صعوداً وهبوطاً، حسب توسع المدينة العمراني، ومحدودية آفاقها في ضغط القيم المدنية الاستهلاكية من جهة، والقوى الاجتماعية المنتجة للثقافة الاستهلاكية من جهة أخرى، على فرض ثقافة المجتمع.

وقد يتراءى للبعض، إن هذه الرواية تصدر عن مواقف أيديولوجية، وفي حقيقة الأمر هي تقديم مواقفها العملية على المواقف الأيدولوجية، التي تشتغل على الموقف الثقافي السياسي الاجتماعي المباشر، في الوقت الذي تشتغل الرواية على الموقف الفكري الجمالي، وإن حمل في طياته مواقف قد تبدو للوهلة الأولى أيدولوجية، ولكن حين يدقق المرء، يكتشف أن هذه المواقف نابعة عن موقف ملتبس اختلط عليه الأمر، بين موقعه الريفي والحياة المدنية التي يعيش بين ظهرانيها.

الأمر الذي جعل في بعض الأحيان اللهاث وراء الأحداث والتقلب معها نتيجة فقدان الموقف الفكري الواضح وانعدام الرؤية السياسية، وكذلك انعدام ضرورات المواقف العملية، وقد أدت هذه (الاحتفالية) إلى الانصياع للثقافة اللفظية.

كما أدت هذه الظاهرة إلى الغموض الذي فرضته غالباً الضرورات العملية للرؤية السياسية، تحت ذريعة ضرورات الإبداع. وقد تسبب الغموض بفقدان الرواية قدرتها التأثيرية المباشرة، وتحولت إلى تسجيل مواقف. وكما عاشت في حالات ذاتية من حيث هي موقف فردي نرجسي، وهذا هو سبب عدم التزام أغلب الروائيين بموقف فكري.

وفي هذا السياق، لا ينبغي إغفال عدم قدرة الروائي على تحمل سلبيات التنظيم السياسي، التي تتحول في كثير من الحالات إلى ثقافة ارتدادية، لما كان هذا التنظيم أو ذاك يحمل مشروعه السياسي والثقافي ويبشر به، غير أن الوقائع والمعطيات، والتطور التكنولوجي الهائل، تربك هذا التنظيم، الذي يقف عاجزاً، فيرتد إلى ميتافيزيقيا قيمية، الأمر الذي لا يتحمله المبدع بشكل عام والروائي بشكل خاص، هذه التقلبات الآنية، خاصة وإن مشروع الرواية في جوهره رصد تاريخي اجتماعي لحركة الإنسان، وليس تسجيلاً يومياً لانفعالاته المؤقتة، التي قد يتراجع عنها بعد فترة من الزمن.

إن هذه الرؤى للروائيين الشباب تعلن عن محاولة (تجديد) الأفكار، والتنصل من الالتزام بالتنظيم السياسي في ضوء مفاهيم العصر لما يعبر عن حقيقة التطورات الاجتماعية، داخل البنى الاجتماعية الأردنية. التي تتحدد صفاتها وسماتها تبعاً للدور المنوط بها في جملة الأدوار الإجتماعية المختلفة المتمايزة عن بعضها البعض. الأمر الذي يدعونا للتساؤل، هل لعب الجمال السردي للرواية دوراً في القطيعة بين البنى الاجتماعية؟ والمقصود بهذا التساؤل، ليس البحث عن إجابة تقليدية، بل التقاط الجديد، المتميز، لا المتشابه ولا الرتيب. الذي يخلق من هذا المنظور اللاقط، نقطة التوازن الجديدة بين إنكفاء قسري إلى حياة القبيلة وبين تطلع إلى كيان سياسي واجتماعي أبعد شوطاً في مضمار الحياة المعاصرة. ومحاولة الرواية أن تكون شاهداً على العصر، والسعي وراء

اكتشاف العالم المحيط بالمجتمع الأردني، إنها محاولة لتقديم رؤية إبداعية شاملة. ولكن هل يكون بناءاً على ذلك سعياً أيديولوجياً يعني حتماً الرؤية الميتافيزيقية؟ لأن المضمون الميتافيزيقي اصبح ظاهرة يتميز بها الفن المعاصر بشكل عام، والرواية بشكل خاص. وإنه من خلال هذه الظاهرة يلتقي بالأيدلوجيات المعاصرة، وإن الرواية العالمية المعاصرة هي ذروة بارزة في هذا اللقاء. وهذه الصلة الإيجابية، تتمثل بقدرة استيعاب الحياة المعاصرة، وتخطيها جدلياً، لا إنكارها والقفز من فوقها. وعلى حل مسألة المعاصرة علمياً يتوقف على مدى أصالة التجديد كحركة روائية شبابية، كما تتوقف على هذا الحل إشكالية اللغة، التي اعتبرها كثير من الروائيين الشباب، نثراً فنياً معاصراً، يجب توظيفه في السرد الروائي، مستخدمين مرحلة كانت اللغة هي المسألة الحاسمة فيه، وتشكل إرهاصاً للكلاسيكية الجديدة التي وضعت التراث اللغوي موضع التداول في إطار الظروف المحلية والعالمية المعاصرة. ولم تشهد المرحلة تكون تيارات أدبية واضحة ومحددة، وقد كان النثر فيها اكثر تأثراً بالمعاصرة. كما أن هذه الإشكالية خلقت إشكالية النص والمحلية، في سياق هذه الإشكالية، مما قاد إلى نخبوية الأدب في المجتمع المحلي. غير أن بعض الروائيين ذهبوا إلى اختيارات متعددة، هرباً من هذه الإشكالية، كالاختيار التراثي المثالي، والآخر براغماتي، كعلامة على سيرورة تحديث اللغة. وآخرون اختاروا نثراً يحكمه المضمون، مما أدى لبروز روايات شعاراتية وتقريرية.

مما جعل الحديث عن الموسوعية، التي كانت منتشرة لدى جيل الرواد العرب أمراً مشروعاً في هذا السياق، فالمطلوب روائي موسوعي بقدر ما هو مطلوب روائي تعددي، يحمل رؤى تستطيع أن تتجاوب وتتلاقى وتختلف، وتثير الأسئلة الراهنة والمستقبلية. وليس المطلوب روائياً يقدم أجوبة على أسئلة قائمة على موسوعيته المفترضة! لأن رؤية الروائي، لا تلد دفعة واحدة، وهي تتطور وتتبدل، نظراً لطبيعة تأثرها بالزمان والمكان، والمعطيات اليومية المستجدة. وهذا هو الذي يحكم تلك الرؤيا المتعددة، التي تشكل الموقف الفكري للروائي. وقد لا نضيف جديداً إذا قلنا إن الأدب كلما خاض في الشرط الإنساني من خلال الشرط الاجتماعي، كلما كان أعظم. صحيح أنه لا يمكن الفصل بين الحياة الثقافية المحلية، عن الوقائع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي يعيش فيها المجتمع. لذا، فإن اكتمال الشرط الإنساني يتجاوز المحلية، فيه من الصعوبة بمكان، من كتّاب ما تزال تجاربهم الروائية، في بداياتها، والتي تعتمد في معظمها على إعلاء قيمة الفرد، فالرواية بهذا المعنى، ترينا كيف أن المجتمع الذي يعيش فيه أبطاله، ذلك المجتمع القائم حصراً على القيم الفردية وعلى تنمية الشخصية، ولا يسمح للفرد بالتطور وبتحقيق ذاته، إلا من خلال القيمة الفردية.

وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال، إن هذه القيمة الفردية، تعني ظهوراً وآليات واعية للذاتية، بقدر ما تعني استجابة لشروط المجتمع الاستهلاكي المأزوم على وجه التحديد بغياب أوليات ضبط الاقتصاد والمجتمع.

ولئن أشارت الرواية الشبابية في الأردن، في كثير من نصوصها السردية إلى مفاهيم الناس اليومية، في الحقبة الاستهلاكية، وكذلك الاقتصاد، وعلم الاجتماع، والفلسفة الكلاسيكية، قد اسقطت كلياً من حسابها الجماعي، ومجمل الحياة الاجتماعية، ولم نعد نرى سوى الفرد، الإنسان الاستهلاكي. ويمكن القول أن الأنا الديكارتية في الرواية، والاستقلال الذاتي للضمير الفردي والإحساس والبطل الروائي في الأدب، هي السمة الغالبة في الحياة اليومية، ونص السرد

الروائي، هذا التقابل بين الاثنين، أدى إلى شيوع نصوص سردية طابعها السيرة الذاتية للروائي، وإن تجلت في صورها الروائية، تأخذ طابع الروي، لكن في حقيقة الأمر، هو طغيان الأزمات الداخلية داخل المجتمع، التي تفضي بالضرورة إلى أزمة فردية، تخنق الحالة الاجتماعية التي تؤدي إلى تحولات كبرى في البنية الاجتماعية، لتقف الرواية بالرصد والمتابعة لكل هذه التحولات والأزمات، التي تخلق هذه التحولات.

لهذا السبب غدت الرواية تتمحور حول الإنسان أحادي البعد، الذي حدد باتجاهين لمسار حياته النفسية وسلوكه معاً؛ النزعة إلى التكيف مع الواقع، والنزعة إلى تخطي الواقع باتجاه الممكن، باتجاه شيء يقع فيما وراء الواقع ويتعين على البشر أن يبتدعوه لسلوكهم.

إن التكيف مع الواقع وظيفة أساسية سواء بالنسبة إلى الفرد أو بالنسبة إلى البنى الاجتماعية. بيد أن هذا التكيف ينزع إلى خلق توازنات تهدد بالتحول إلى توازنات سكونية ثابتة. والحال ان الرواية تتبدل وتتحول، ولو من جراء نشاط الأفراد والجماعات الذين يتألف منهم، وبالتالي تكون مرآة عاكسة لحال المجتمع، سواء على الصعيد اليومي، أو على صعيدي الحاضر والمستقبل. وهذا يؤدي إلى التمرد القابل للفهم ويوصف من جانبين مختلفين ومكملين أحدهما للآخر:

جانب التمرد الشكلي لفن لا يتقبل مجتمعاً بعينه من المجتمعات، فيهتدي إلى أشكال تعبير جديدة ليرفض هذا المجتمع، أشكال تختلف عن تلك التي أوجدها المجتمع الذي يرفضه، حيث بات هذا المجتمع يعرف نفسه فيها تقليدياً. انها ظاهرة بالغة الأهمية، وعلى أساسها ينبغي أن تُفهم محاولات الرواية الجديدة، وسلسلة من الأعمال الأدبية حديثة الصدور، أما الجانب الثاني فيتمثل في موضوع التمرد بالذات من نتاج بعض الروائيين، على الرغم من الصلة الوثيقة التي تربط بين هذين المظهرين للرفض، فإن إشاعة اختلاف جوهري يفصل بينهما. ففي الحالة الأولى نجد أنفسنا أمام حالة رفض للمجتمع، وأمام تمرد يعبر عنه بابتكار أشكال جديدة، في حين إن ما نواجهه في الحالة الثانية هو مشكلة تمرد البشر داخل وضد مجتمع يرفضونه، وهي مشكلة تُعالج ضمن الأثر الأدبي والفني بالذات، فتشكل مضمون هذا الأثر، وموضوعه، وفكرته المركزية، وبنيته معاً.

ولئن كانت وما زالت الظاهرة الأهم في المجتمع المعاصر تتمثل من جهة أولى بدايات الانحسار التدريجي لأهمية الفرد ومدلول ما هو معاش بشكل مباشر، لصالح القيم الاستهلاكية، التي تتمثل في البنى الاجتماعية المستفيدة والمنتجة لهذه القيم، والتي تسعى في شكل دؤوب إلى تقليص الوعي الفردي، فإن مقاومة المتخيل لهذا المجتمع هو رهن الولادة والتطور، وتصطدم بحاجز مزدوج؛ فقد بات من المستحيل من جهة أولى إثارة المعضلات العظمى للمجتمع المعاصر، للإنسان في عالم اليوم على مستوى تاريخ يقع مباشرة تحت الإدراك. فسيرة البطل الذاتية غدت مجرد حكاية. بالمقابل، إذا ما حاول الروائي من الجهة الثانية أن يطرح المشكلات الشاملة، اضطر إلى أن يضع نفسه على مستوى جامع وإن لم يكن "مفاهيمياً"، (إذ لا وجود لأي عمل فني كبير مفاهيمي)، وفقدان العلاقة بالمدرك والمعاش مباشرة، وذلك في وقت يغدو فيه وعي أفراد المجتمع (أي غالبية القراء الساحقة فاقداً بالتدريج لقدرته على إدراك ظواهر في هذا المستوى من التجريد والتعميم). ولتوضيح هذا الرأي أكثر، يمكن القول، عندما يلجأ الكاتب إلى رواية الأمور على نحو مختلف فلأن الأمور قد غدت أساساً مختلفة، ولأنه لم يعد في مستطاع هذا الكاتب أن يتناولها بالطريقة الشائعة. تلك هي المشكلة المحورية التي يطرحها

الإبداع الروائي اليوم. فالإشكالية التي يرغب الكاتب بالتعبير عنها، أي إشكالية غياب النقدي في العالم الحديث (المقصود القيم التنويرية وإمكانات التعاطي معها، وتحقيق ذاته من خلالها)، تبقى صعبة المنال، بالنسبة لمعظم القراء الذين يكادون لا يفطنون إلى أن القيم الاستهلاكية هي التي تتقدم وتقود الإنسان.

وهذا بالضرورة يقودنا إلى التمرد على الصعيد الشكلاني للرواية، وهو تمرد ضروري إذا ما أردنا البقاء على صعيد الجوهر والخلق الأصيل. وللحقيقة إن روائياً يرفض هذا المجتمع، فإننا أمام روائي إنساني النزعة يكشف عن أخطار هذا المجتمع على الإنسان، يتعين عليه وصولا إلى هذا الهدف، أن يتكلم هذه اللغة الجديدة عبر شكلانية روائية يبتكرها من تلك النزعة.

وإذا كان هذا الموقف الفكري النقدي المعاصر، من شكلانية الرواية في الأردن، فإنه يتوجب علينا معرفة إن المضمون يدفعنا بالقوة، وبضرورة المعرفة على الانفتاح والتفاعل الحسي مع مختلف الثقافات الإنسانية، ونسلم بالتلقيح الفكري في "ظل" خصوصيتنا المحلية والقومية التي تحدد "هويتنا" الثقافية، التي ترفض "استعارة" الأطر الجاهزة والأشكال الموضوعة، التي تمثل في رأينا "أصناماً" فكرية غريبة، تقف عائقاً أمام محاولة فهمنا لظروف ومخاطر الواقع الجديد. وهذا يدفعنا إلى رفض آخر، استجلاب القوالب الإبداعية الروائية الغربية، التي تتجلى صورها عند استجلابها، بأنها جامدة، والذي يؤدي في نهاية المطاف إلى التعسف على الواقع نتيجة هذا الاستجلاب، وينتج عن هذا ظهور روايات مبتورة وغير مفهومة بالرغم من الالتباس الواقع في المشهد الروائي، حول مصطلح الرواية (النسوية)، فإن هذا المصطلح شاع لدى الكثير من النقاد العرب، وأصبح مظهراً من مظاهر الحضارة الإنسانية الموسومة بالعنصرية الجنسية المعادية للمرأة. أو على الأقل هكذا يتم تناول الرواية النسوية من هذا المنظور.

وإذا سمحنا لأنفسنا اللجوء إلى لغة الثنائيات المتوارثة – قلنا أن الرجل يكتب بعقله، أما المرأة فتكتب بقلبها، هذان التجريدان لا يقابلهما في شيء حين يتجاوران في معناهما الواقعي إلى معناهما المجازي المشحون بثقل أيدولوجيا مضادة ومعادية للإنسان ترى فيه التعدد ولا ترى فيه وحدة الهوية والشخصية والمعاناة.

وإذا سلمنا بأن هناك رواية "نسائية" متمايزة، فلا مفر من التسليم بأن الرواية "النسائية" ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضاً تلك التي تكتبها امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب بها الرجل. فالعالم هو المحور فيما يمكن أن نسميه رواية الرجال. أما في الرواية "النسائية" فالمحور هو الذات. ولهذا كانت قوة البناء هي المطلب الفني الأول في رواية يكتبها رجل. أما الرواية التي تكتبها امرأة فتستمد جماليتها في الدرجة الأولى من غنى العواطف وزخم الأحاسيس. صحيح إن الاستعداد النفسي لدى القارئ عند قراءة رواية كتبتها امرأة هو غير ذلك الاستعداد الذي يقدم عليه عند قراءة رواية كتبها رجل. وفي الحالة الأولى يكون موروثاً عن تقاليد العنصرية المعادية للمرأة. ولكنه في حالات قليلة، يكون مناصراً للمرأة. أما في الحالة الثانية، يكون صادراً عن قناعة، إن فن الرواية هو فن الرجال.

وفي كلا الحالتين، فالرواية ليست مرآة عاكسة، لهذين المنظورين. بل هما صورة اجتماعية، وحالات ثقافية تشير وتدلل، على وعي الصراع المتواجد بكثافة في المشهد الثقافي العربي والمحلي بطبيعة الحال. الأمر الذي يفضي إلى القطيعة

بين وجهتي النظر. فالقطيعة هنا ليست حالة تحول اجتماعي فحسب، بل هي أيضاً حالة محو. فالعالم اليوم تتداخل فيه الحقائق، وتضيع السمات المميزة لأي جنس إنساني، وتتلاشى وتزور الحقائق. الشيء ونقيضه يتلاقيان. الخيانة تصبح وجهة نظر، والفهلوة تصبح مجرد رأي، وإشاعة الجهل في المجتمع، عودة للأصول، والحديث عن الحرية، والبحث عن الحقيقة، تصبح أحاديث أساطير، في هذا الجو المشحون بالتوتر الثقافي والاجتماعي، تصبح القطيعة هي الحالة الحقيقية، على الأقل منظورة في الحياة الاجتماعية، ومقروءة في النص الثقافي الإبداعي. وفي عالم ينتمي فيه الإنسان أينما تحرك، وكيفما تحرك، إلى قيم تحاول تعرية إنسانيته، نجد من الصعوبة بمكان التفريق بين المرأة والرجل، إلا بالمعنى الفيزيائي.

إذاً نحن أمام رواية تعبر عن هموم المرأة، والإشكالات التي أصبحت مزمنة في عالمنا العربي، تُعرف إن جاز التعبير بإشكالية المرأة. هنا تُشكل الرواية، أياً كان كاتبها، إمرأة أو رجل، تعبيراً فنياً وإبداعياً، عن المرأة كإنسان أولاً، وكجنس عرقي ثانياً. يحاول أن يجد له مكاناً متميزاً ومتقدماً، في عالم ما زال يتخبط ويعج في مصطلحات، وكأن الإشكالية أصبحت في أزمة المصطلح، وليس في الإنسان الذي يعاني من أزمة هذا المصطلح الذي أُلصق به، فالتصور أن ألرواية إذا صيغت عرقياً، هو المدخل لفهم إشكالية المرأة، هو تصور كارثي بكل المقاييس، لأن هذا التصور والتفريق يفسح مجالاً واسعاً لخلق تسميات ومصطلحات مختلف عليها، وتصبح القضية الجوهرية في خبر كان، وعلى هذا المنوال يمكن إدراك أهمية استيعاب خصوصية المرأة حين كتابتها رواية على أساس أنها صاحبة الإشكال، شريطة أن تكون هذه الخصوصية جدلية في المنظور الإبداعي الروائي بشكل عام.

بهذا المعنى تكون الرواية "النسوية" في الأردن، تخضع لآليات واشتراطات عرضية، وليست بالضرورة تعبيراً خلاقاً عن المرأة. فالرواية "النسوية" في الأردن، كانت دائماً وما زالت مرآة عاكسة لما يدور في عالمنا العربي، أكثر منها تعبيراً عن الواقع الاجتماعي المحلي، وهذا عائد لتأثر المرأة بما يدور في عالمنا العربي من حراك ثقافي واجتماعي ومعرفي، متناسية إن هذه التأثيرات لا يمكن أن تنضج إلا في بيئة قابلة للاحتضان، ومن ثم التأثر، فالتسليم بأن التأثر أمرٌ يمكن حصوله بطبيعة الأشياء، هو تصور خاطئ، لأن القيم الاجتماعية المحلية ما زالت تشكل سياجاً مانعاً لقبول أي قيمة اجتماعية قادمة من خارج محيطها. وهذا أمرٌ طبيعي، لأن المجتمع المحلي ما زال الحراك فيه، حراكاً ذكورياً بامتياز، ويخضع لثقافات ذكورية قد تسمح بمرور بعض الأفكار، وليست القيم التي تنادي بانفكاك الظلم الواقع على المرأة. ومن نافلة القول إن هناك بوناً شاسعاً بين القيم والأفكار، فالأفكار هي الرحم الطبيعي لولادة القيم، أي يجب توفر الرحم أولاً، وإلا تبقى الأفكار مجرد رؤى تخضع لرياح التقلبات الاجتماعية، غير مستقرة في المجتمع. وهنا نقف أمام سؤال كبير، هل المطلوب من الرواية أن تكون نسوية؟ إن المجال هنا ليس البحث عن إجابة، مازالت في طور التشكل، لكن يمكن القول ان الرواية يجب أن تكون إنسانية أولاً وأخيراً، أياً كان جنس وعرق مبدعها.

أيتها الحرّية

◄ عائشة أرناؤوط

إليكِ أيتها الحرّية أرفع نفسي.

عليكِ توكلتُ لصُنع الزمن خارج عرين الأوثان.

درّبيني على الصحو والفضيلة.

علميني الخروج من ضيق المَذأبَة ومأوى الأنياب

وأرشديني إلى روحِ الوطن موحِّدِنا.

أنتِ، أنتِ وحدك اسم وكنية.

عروس الأسرة البشرية وأفخاذها النبيلة

تخُضّين التاريخ النَغلَ قادمة إلينا.

نجتاز نحوك السهوب المفخخة وأسنان الهاوية.

طريقٌ واحدٌ مُدمّى، وشوقنا إليك يعادل شوقك إلينا

تعالَيْ

البعوض يئزّ بأجنحة لغاتٍ مزيفة

وبراثن الخطاطيف تتزَعْفَر بالدماء

بينما الفجر يناديك ويناديناً، ولا يَسمعون.

الليل يوحّدنا، ولا يُبصرون.

أيتها المستكينة في تجاويف القلب، الغائصة في ماء الخليّة،

انتشي وبَرْعِمي أجسادَنا المُقبلة.

كوني واحة الوطن، صحراءه وسهوله. كوني النبع والأنهار والغابات، قبة اللازورد وأركان الأرض، محرابَ الأفق وكأسَه المقدسة، كوني الصليب والهلال، الصلاة والقداس. كوني التجسّد في رمز واحد. كوني الوطن.

أيتها الحرّية

أيتها المحمولة على الغَمر حُضْناً لوجه الخليقة

أنت الأمّ والمعشوقة والرضيع

نكتشفك اليوم، وكنّا نعرفك

نحن المُبصرين، أُجبِرنا على عقودٍ من الكَمَه. كحّلونا بإثمدِ الغَبرة الدَلماء وملأوا بطانة الرأس بصورِك المُنتحَلة: "أثداء عجفاء تستورد الحليب المُسمم، شفاهٌ مبرثنة وجسدٌ خاوٍ، حبلُ سُرّة يخنق الوليد".

بمقاييس الخداع والرُهاب والمذابح باعدوا المسافات بيننا

من نصف قرن إلى ربيع قرن

من خاصرة عصر إلى هامة عصر.

عصرُ التحجّر الشرس

زمنا الضيغم

زمن المُدَلْهِم وزمنُ الزنيم

في مَصلٍ فاسد. واربيعاه!

ينادي تضوُّرَنا في المَسبغة.

تمنع جدرانهم المصفّحة عنهم الصوت فيتداركون الصدى:

"هيّا... جهزوا الوليمة

◄ شاعرة من سورية.

قطّعوا الحرية أوصالاً، وزّعوا الأوصال على صحون من الورق والكلام،

وَخَوِّضُوا العطاءَ في السراب

وادعوهم إليها."

ودُعِيْنا...

المائدة عامرة بالأشلاء

وما من يدٍ امتدتْ لتناول لُقيمة

"لمْ يَسْقط العشاءُ بنا على سِرّحان"

أخذنا نبكيك

فأنجدتنا الدموع حين غسلت عيوننا وعرفنا خداعهم البصريّ.

أنجدتنا الدموع حين غسلت عيوننا فرأيناك كُلاً لا يَتجزّأ، كاملة متكاملة.

أيتها الحرّية

كوني المُرضعَ

عطَشُنا إلى حليب ثديك الطافحين جففَ أحشاءنا

كوني قماط الدفء بدل الزمهرير.

كوني رحم اجتناننا فنعرفُ كيف نطلق أصابعنا للريح ونرسم الشموس والمطر والغيوم الكريمة.

كوني النطفة لنستعيد اسمَنا "الوطن".

سلالةُ الوطن، سلالةُ ما بين الماءين المالحين، سلالةُ البشرية.

أيتها الحرّية، كوني المعشوقة ولتتخالل روحانا لحظةَ الوجد.

لينحّل دمُ كلّ واحدٍ منا في دمِ الآخر.

كي نزوّدَ الكون بنجوم جديدة، كي نوسّع مدارات الكواكب ونرشد النيازك الطفلة إلى فلك الأنوار.

أيتها الحرّية، كوني الوليد المزهر بالمناغاة، أثغري كزهر الأقحوان، وانطلقي للعب مع أطفالنا. علّميهم الاحتفاظ بالبراءة تحت ظلال الأخوة البشريّة.

نحن واحد أيتها الحرية، كوني فنكون. أنتِ الينبوع الذي ننهل منه قانون الماء العذب، وأنت الجنين المُنتظر الذي لا ينسى مصيره فينا.

أنتِ دُرّة المبدأ ومدار القدر.

لا وجود لشعب بدونك. لا وجود لوطن دون شعب. لا وجود لوطن في بَلاطٍ أورامُهُ عرشٌ وحاشية.

نكتشفك، وكنا نعرفك

نلمح طيفك في ثياب الحداد يبكي النعوش المدمّاة السائرة فوق الأذرع توازيها الحناجرُ الملتهبة.

أنتِ أيضاً تشيّعين معنا من يدفعُ مَهْر الحياة بموته.

نكتشفك وكنا نعرفك،

نتلمس لون أصابعك وهي تملص الوليد القادم عند ذوائب المَخاض وتضعه في مهدٍ من الزهور.

أيتها الحرّية،

نحيا معك أو نخونُ الدماء ونختفي كرأس نعامة في الرمال

وعلينا أن نختار.

ها قد اخترْنا

فلتلتئم ضِفتا الجرح الأكبر: الشعبُ والحريّة

وليرتفع الثالوث:

وطنٌ- شعبٌ- حرّية.

جدل وصحراء

م. عصام السّعدي

عن الصَّحراء:

هيَ مُخُّ هذي الأرض... أصفرَ

لا زُلالَ، ولا قُشورا...

هيَ بَطنُ أنثى الأرضِ، أملسُ

ناصعٌ، ويقودُ نحوَ مَصَبِّه في الليلْ.

هيَ موجُ بحرٍ يابسٍ

هيَ أنْ تكونَ مَعَ الطَّبيعةِ أنتَ، نفسكَ

واحداً... شبحاً، حقيقياً،

وحَدْسُكَ خُفُّكِ الباقي

لتقطعَ ليلَها، جَمَلاً ضَريرا...

هيَ أن تُصادِقَ كلَّ شيئٍ طارِئٍ:

- طَيفَ القوافِلِ

- والسَّرابَ

- وعُشْبَةً ضَلَّتْ طريقَ النَّبعِ

- والغيماتِ تَحْبو في السَّماءِ وظَهْرُها ليدَيكَ

- شيطانَ الهواجسِ

- أو شِهاباً مارِقاً

- أو زوجَ «ليلى»

- أو طُفيليّاً، «كأَشْعَبَ»

- أو «تَأبَّطَ شَرَّهُ» وأتاكَ

- أو «ذئبَ الفَرَزْدَق»...

أيَّ شيئٍ طارئٍ، سَتضُمّهُ

حتى تُصدّقَ أن قلبَكَ لمْ يَزلْ يحتلُّ صَدْرَكَ،

أن قلبكَ لمْ يَزلْ طِفلاً، غَريرا...

* * * * * *

في الصَّحراءِ:

(1) شاعر:

في الصَّحراءْ،

تَتَناسَلُ الأحلامُ،

يَخلقُ شاعِرٌ من بَعْرَتينِ قَوافِلاً،

ويَسيرُ نَحوَ بلادِهِ

يَتَشَمَّمُ الزيتون.

◄ شاعر من الأردن.

(2) كَلْب:

في الصَّحراءِ

قلبُكَ مثل كَلْبِ الصّيدِ،مُنْتَبِهٌ

وتُوغِرُ صَدرَهُ ريحُ الصَّبَا

فَيَعُضُّ...

(3) ظِلّ:

في الصَّحراءِ

أنتَ ونِصْفُ ظِلّكَ عُصْبَةٌ

فاحْرِصْ على شَمسٍ، ولَو قَدْ أظْمَأتْك!

(4) ماء:

.. في الصَّحراءِ، مَاؤُكَ رِيْقُ أُنثى

تَصْطَفيْهِ، فَتَنْبُتُ الواحاتُ مِنْ شَفَتينِ

تَنفَتِحانِ كالنَّهْرِ المُقَدَّسِ...

تُطْبقانِ

فَتَجمَعانِ لكَ الحياةَ بحُلْوِها... والآخِرَةْ.

(5) حيلة:

في الصَّحراءِ،

دمعُكَ فيكَ بَحْرُكَ،

والحُدَاءُ تَمايُلُ البَدَوِيِّ في امرأةٍ

تَئِنُّ على الهَوادِجِ، حِيْلَةُ امرأةٍ لتُسْكِتَ قَلبَها

أو تَقتُلَكْ.

(6) ضيف:

في الصَّحراءِ، ما يَكفي

لتمنحَ ضيفَكَ الوثنيّ عُمرَكَ، كي يقولَ: أتيتُهُ فوجدتُهُ خصْباً،

وأخضَرَ، واثقاً

ذبحَ الحصانَ، ولَمْ يَخَفْ سَيفي وجُوعِيَ

ثمَّ نامَ على الطَّوَى - يَشْكو لِمَاوِيَةَ الزَّمانَ- كَأنَّهُ لمْ يُطعِمَكْ

(7) أنثى:

في الصحراء:

أنثى بنتُ طَيْرٍ.. بَلَّتْ عَطَشَ الضُّلوعِ

فَإنْ هَمَسْتَ وقُلتَ «ليلى»...، رَفْرَفَتْ، شَقَّتْ عَباءَتَها

وضَجَّ بصَدْرِها جَبلانِ مَكْنونانِ،

تَخْلَعُ قَلبَها، وتمُدُّهُ كالجمرِ يَلْسَعُ كَفّها،

تَهْذي: فَدَيْتُكَ، هَيْتَ لكْ.

(8) فرار:

في الصَّحراءِ يندلِعُ السُّؤالُ، لِسانَ نارٍ

في الظَّهيرةِ فَوقَ ظَهرِكَ، فِتنَةً في اللَّيلِ، أفعى في قَميصِكَ

نَيْزَكاً يَحْتَزُّ رَأسَكَ، حُفرةً في قاعِ روحِكَ، جَمرةً في الكَفّْ

بَرْقاً ناشِفاً

فتفرُّ في اللاّ أينَ، تَصرُخُ – لا صَدَى -:

مَنْ جاءَ بي؟، مَنْ جاءَ بِيَّ إلى هُنا ؟،

مَنْ جاءَ بِيَّ إلى هُنا؟

سفَرٌ آخر

علي البتّيري

يغتالُني سفري

فأحضُنُ سيفَهُ بين الضُّلوع

وأحتفي ببريقهِ

أعطيه شيئاً من فؤادي

مُذ أرضعتني قريتي طفلاً

حليبَ شهامتي الأولى

وأنا أعاهدُ مقلتيكِ،

بأن أكونَ شهيدَ عشقكِ

يا بلادي...

* * *

هُوَ واهِمٌ.. بل آثمٌ

من ظنَّ أن دمي لأمرهم امتثَلْ

أو دارَ في وجدانهِ

أن الحنينَ لقريتي استَخذى وذَلّ

لا تحسبوا أنَّ الغريبَ عن الدّيار

بلا مواقدِ عشقهِ الظمأى ارتحَلْ

صبراً...

فحُلْمُ الجَمر يا ليلايَ لَنْ يُمسي

رَمادا...

وارَيتُهُ عن أعين الحُساد في سفري

لكنّه من نسمَةٍ حملَتْ أريجكِ

فَزَّ شوقاً واشتعَلْ

أنا ما نسيتُ لهم جراحاً

ما تركتُ لهم بلادا...

حتى ولو طوفانُهم في ليل قريتنا

تعربَدَ أو تمادى

ستظلُّ قافلتيَ على سفَرٍ

أُحمحمُ كالحصانِ إذا جنونُ العشقِ

نادى...

وإذا تأخّر لي وصولٌ فاعذريني

فلكُلِّ جُرحٍ كبوَةٌ

ولكُل جَمْرٍ غفوَةٌ

ولكل نوم صحوَةٌ

ولكل طاغيةٍ أجَلْ

شاعر من الأردن.

لا بُدَّ يوماً أن يُغنّي

طيرُنا الباكي على شجر الكآبَةِ،

أيقظي عينيك من نوم الحدائق والحقول

يا قرية العشق المطارَد والممرَّغِ في الوحول

لا تقنطي من رحمة الباري

ومِنْ بُشرى الوصولْ

صَحّي الورودَ الذابلات على السياج

فها هو القرويُّ من سفَرٍ ومن وجعٍ

وصَلْ...

لم يبقَ غيرُ حمامتين جريحتينِ

ليدفنوا سربَ الحمام..

لم يبقَ غيرُ قذيفتين على مشارف كرمنا

كي يحرقوا بين الدَّم العاري

وبينَ جحيمهم غُصْنَ السلام

لكنني يا جَنّتي الخضراءَ

لم أفقد براحلتي الزّمام

وإلى ورودٍ زيّنت قبر الشهيدِ

على الدَّوامْ

ما زلتُ ألهثُ خلف جرحِك للأَمام

* * *

سحبوا السيوفَ من الجراحِ

وغادروني

جُثّةً تبكي عليها الريحُ

في وادي الحزانى..

وتضاحكوا..

وتبادلوا أنخابَ فرحتهم بمَوتي

وعواؤهم عن عَضّ صَوْتي

ما توانى...

تبّاً لنشوتهم هُنا

لم يفطنوا أنّي أهدهِدُ سبع أرواحٍ

بأعماقي

فإذا قضيتُ وفارقتني اليوم إحداها

فقَدْ ظلّتْ لديَّ الآنَ ستُّ

من قال أنّي يا رُماةَ الحقدِ متُّ؟!

xxx

يا بحَر روحي

كم حملتَ من الجراح

ورحتَ تبكي في سكونْ

والآخرون بحمْل جرحٍ واحدٍ

يتفاخرونْ..!

أنا ذاهبٌ هذا المساءَ لقلب أُمّي

لا حارسُ الظلمات يمنعُني

ولا هذا السّياج

قلبي يحدّثُني

بأنّ سباعَ هذا الليل يا أُمي

قطيعٌ من نعاج...

قلبي يُحدّثُني

بأن حصونَ هذا الليل يا أُمي

بيوتٌ من زُجاج.

* * *

قد كُنتُ يوماً نهرَهُم

وغمامَ لهفتهم إلى مطر القُرى

مرَّت أغانيهم على جسري

مُبلَّةً بمائي..

ما عبَّروني عندما مرُّوا

ولا ألقوا سلاما

ناشدتهُم بالهمّ في سَفري

فتحصّنوا بالصمّت لم يُبدوا كلاما

أطلَقتُ خلف غبارهم فرَسي

فلم أُبصر لَهُمَ أثراً

وحين أدرتُ وجهي للجراحِ،

وجدتهُم جُثثاً وأشباحاً ورائي

يا ليتَهم قبل البكاءِ على الصَّدى

سمعوا ندائي..

يا ليتهم ما ضيّعوا في الصَّيف مائي..!

* * *

هذا دَمي

يبكي على ظلّي

فأنهَرُهُ وأُسكتهُ بقولي:

ما عادَ للّغوِ المشعوذِ وصفةٌ

تشفي الجراح..

ما عاد سجنُ الليلِ ملهاةً لعُشّاق الصّباح

قم يا دمي الباكي على العتبات وافرحْ

لم يبق إلا صِيحَةٌ أو صيحتانِ

لفارسٍ متلثم فينا يصول..

ردّد معي ما كُنتُ يا جرحي أقول:

لا عشق يثمر كُلّما قست الفُصول

إلاَّ بغيم نازفٍ يشقى بسيفِ الرّيحِ

ليلاً أو نهاراً..

وبقطرَةٍ عذريَّة المعنى

على أقدامِ من نهواهُ تُسفَحْ.

ثلاثةُ أحزان...

يوسف حمدان

الأول:

غَفَتْ عيناكِ في كفيّ..

فرأيتُكِ في حلمي صولجاناً

تحفُّ به كفّاكِ

ويهبُّ مع الرّيح

إلى لجّةِ البحر

لحظةَ أن رفّتِ النّوارسُ

وطارتْ إلى الأفق

فَنودِيتُ من عَلٍ..

نادتني الرِّيح

ولم يكن لي جناحان..

كان لي

قلبٌ ينزف..

وساعدان

الثاني:

أدقُّ مسماراً بخاصرة حائط

لأعلّق صورةً لأيامِ الطفولة..

تغيّرتُ كثيراً..

كبرتُ

وانسدلتْ رموشُ عينيّ

على أيامي تلك..!!

على طفل كنتُهُ..

وكان له أحزان

كلّما غابت الشمس أو أشرقتْ

وأصابعُ

تفزع إلى الأوراقِ

ليستكينَ إليها قلمُه..

وقلبُه.......!

وليعزفَ الألحان .

الثالث:

لم يعدْ لي وطن..

ولم يعدْ لي مهرجانٌ..

ولا دَمٌ ...

ولا فَمٌ ...

لم أعدْ أنا.. أنا

ولا زماني الزَّمانٌ

كلّهم ذهبوا عنّي

إلى أين؟

لا أدري..!!

كلّهم سرقوا قبّراتي

وحقلي..

وغرّدوا على الأفنانٌ

وبقيت وحدي بلا مكانٌ!!

شاعر من الأردن.

قصة:

امرأة ليست مستحيلة

فتحي الضمور

لا أريدها جميلة، ترى أنّ العالم من حولها منشغل بجمالها، فيسوقها إلى آخرين يقدّرون ما هي عليه، ليشبعوا غرورها، ولا أريدها قبيحة حتى لا أكره الحياة، ولا ذات منصب، كي لا يشغلها ذلك عنّي، ولا ثريّة، فترى أنّها بما تمتلك من مال قادرة على احتوائي والسيطرة عليّ، ولا موظّفة، تعود إلى المنزل وتنام، فأخجل من نفسي بسؤالها عن كلّ ذلك التقصير في البيت، ولا متعلّمة، فأقضي بقيّة عمري في جدلٍ يعكّر عليّ صفو حياتي، ولا طويلة ممتلئة، فلا أقدر على متطلبات جسدها، ولا قصيرة، فتنهال عليّ عقدها، ولا مهووسة، فأبتلع رجولتي حياءً، وكأنّني ثلاجة جسدها المجنون، ولا باردة، فأحتاج إلى جهنّم لاحراقها، ولا ذكيّة فأتعب، ولا غبيّة فأموت "ناقص عمر"، وليست تغالي في النظافة، فلكم أشعر أحياناً أنّي بحاجة إلى بعض الفوضى كي أستمتع بالنظام. ولا أريدها من عائلة كبيرة، فعائلتي "بحجم بعض الورد"، ولا من عائلة صغيرة ليست في حجمه، لا أريدها من برج الميزان، ولا سمراء ولا بيضاء، ولا كبيرة، ولا صغيرة، ولا ولا ...

كنّا مخمورَين عندما قال كلّ ذلك، لمّا سألته عن الصفات التي يحبّ أن تكون في شريكة حياته، وكنّا في روسيا لشراء بعض الشهادات، إلى من يعتبرون بأنّ المال هو كلّ شيء.

كان كلّ هدفي من ذلك السؤال، استدراجه إلى الكلام عن حادثة مقتل أمه، على يد أبيه.

لم نفترق منذ الطفولة، تلك الطفولة البائسة التي عشناها سويّاً في "حارة المردمة"، وكم كنت حريصاً على التقرّب منه، ربما لأنه أقوى مني، أو لأنه كان يقضي أكثر وقته في اللعب مع بنات تلك "الحارة" الصغيرات والكبيرات، أو ربما لأنّي كنت منبوذاً من قبل الأطفال، إلا بعض من بشاشته وقليل من ابتسامته في وجهي، استغلها في خدمتي له. ومع كل ذلك آثرت صداقته، على تلك الوحدة المميتة.

بقيت مستمعاً له حتى كانت آخر صفاتها تنهيدة شعرتُ بأنّها انتزعت أحشاءه، ثمّ ساد الصمت، وكأنّه يدعوني إلى الاستمرار لما أنا عليه من الفضول. استجبتُ لذكائه وقلتُ له: لكنّها امرأة مستحيلة، كتلك التي في خيال درويش عندما وصفها "لن أسميكِ امرأة سأسميكِ كلّ النساء". قال لي: درويش يتخيّل، والشعر حالة من الخيال.

بدأ يسرف في شرب "الفودكا" التي لعبت برأس الشيوعيّة، فخيّل لأصحابها أنّهم سيحكمون العالم، ولم يستقيظوا إلا على شتاتها وانكسارها، حتّى لم يبق منها سوى نظريّة ليس لها من أحد يقاتل في سبيلها. كصديقي الذي لعبت برأسه هو أيضاً فخيّل إليه تلك المرأة المستحيلة، التي لم تلدها سوى قصائد الشعراء!

كانت حالته تدفعني إلى ما أريد، وتهيأ كلّ شيء لأرى في عينيه انكسار شخصيته وقوته. أخذ كأسه وشربه كلّه، ثمّ ابتلع كميّة الهواء التي أمام شفتيه كلّها، وتنهّدها كأنّه يلفظُ الحياة، فلا شيء يوجعه الآن، لا الماء، ولا الهواء، وقال بصوت الحقيقة الخجول:

كان أبي يحبّ أمي كثيراً، وأمي كذلك! لكنّ الحال تبدّلت فجأة، بعد عودته من الخليج بقليل، ولم أكن أعرف السبب! فكبرتُ على صراخ أبي، على شتائمه التي لا تنتهي لها، وذلك

قاص من الأردن.

لأتفه الأسباب. ضاقت أمي ذرعاً بذلك، فامتدّ الصراخ ليشملهما معاً. وعندما كنت أبكي ما أراه، كان يضربني بقسوة، فأهرب ولا شيء يعيدني سوى الخوف. عشرة أعوام مضت على ذلك الحال، كان عليّ أن أسافر لأيّ بلد ليس إلا لأجل الهروب منهما. حتى كان ذلك اليوم الذي أخبرني فيه أبي بضرورة عودتي لأنّه أصيب بالمرض الخبيث.

كلّ حياة أبي كانت أمراضاً خبيثة، أمي، وأنا، والفقر، والغربة، إلّا الموت الذي كان شفاءً له من كلّ تلك الأمراض.

أراد أنْ يراني قبل أن يفارق الحياة. رجعت لأجله، فقط لأنّه أبي. دخلت البيت ولم يكن فيه سواهما، سمعت نشيج أنينه، ذهبت إليه، رأيته يلفظ الحياة من عينيه إلا وجهي الذي بقي فيهما. اقتربت منه، قال بصوت لم تستطع أنفاسه أن تبثه بين شفتيه: اقترب أكثر. فاقتربت حتى لامس خدّي خدّه، فأمسك رأسي بيديه وشدّه برفق إليه، فصارت شفتاه تأكل أرنبة أذني، وقال: لولا أنّك تشبهني، لكنت بجوار أمك في تلك الغرفة، لقد قتلتها للتوّ. أمك كانت على علاقة بجارنا أثناء سفري. أشعر أنّي سأموت الآن، بل أنّي متّ عندما تزوجتها. أريدك أن تسامحني على اختيارها أمّاً لك، سامحني على أنّي أبوك. لكنّي أريدك أن تعرف أنّك أكثر من أحببتُ في هذه الدنيا.

انقطع الكلام، وانقطعت أسباب الأمان، وبقيت يداه معلّقتين بآخر خصلات شعري، وشلال عينيّ لم ينقطع من سقاية روحه التي لم تفارقني.

أسرعت إلى غرفة ثأره، ربّما هي الغريزة والفطرة التي دفعتني إليها، فرأيت أمّي تغرق في دمائها التي استباحتها الطبيعة والفطرة أيضاً.

بكيتُ بكاءً مرّاً، ولم أعرف لماذا؟ اجتمعت في عينيّ كلّ دموع الحزن، وجميع حالات الوجع. من الذي سأبكيه؛ أبي الذي أحببته الآن، أمّي التي ستطاردني لعنة خيانتها حتّى أموت، أم سأبكي الأمل في تبرئة وجه الطُّهر والعفّة، الأمّ؟ فلربّما رماها بما ليس فيها!

أسرف كثيراً في الشرب حتى فقد وعيه، فدخل شيءٌ من السرور إلى نفسي، وكأنّي بذلك أنتقم لطفولتي الجبانة من أوامره لي وقوة شخصيته وهيبته، التي طالتني حتى في روسيا. ذهب في غيبوبة أحزانه. نقلته إلى مكان إقامتنا بالقرب من مهرجان "سباسكايا"، فكان أن بدأ العرض العسكريّ، الذي يتغنّى بأمجاد الماضي التي تسمن ولا تغني من جوع.

استفيق صباحاً، ولم أكن قد نمت بعد، فبادرني بالحديث عن المهرجان، كإشارة منه أن لا أتحدّث عمّا كان بالأمس.

مضت سنة على عودتنا، وقد انصرف كلّ منّا إلى انشغالاته. كان عليّ أنْ أفهم، أنّه سينقطع عنّي، وأنّ علاقتنا لن تكون كسابق عهدها. إلى أن رأيته ذات يوم يخرج من بوابة أحد أكبر البنوك في المدينة. استوقفته، سألته عن سبب تواجده في هذا المكان، فقال إنّه يعمل فيها. قلت وهل تزوجت، أم أنّك لا زلت تبحث عنها؟ قال: لم تعد تشغلني كلّ تلك الصفات التي أريد في شريكة حياتي، فلم أعد مشغولاً بجمالها وطولها ومالها وعائلتها ولون بشرتها وذكائها وتعليمها، لم يعد ذلك يعنيني، بقدر ما يهمنّي حجم عينها تجاه رغباتها، بالأحرى، "تكون عينها ملانه ومش زايغه".

قلت في نفسي: لا بدّ أنّ هذا الرجل جُنّ وفقد عقله، عليّ أن أذهب قبل أن ينتهي العمل في السفارة السعودية، لأضع التأشيرة على جواز السفر.

قال قبل أن أصافحه لأذهب: وأنت متى ستتزوج؟ قلت: بعد شهر تقريباً. ثمّ سأذهب بعدها للعمل خارج البلاد.

صافحته ثمّ أدرت ظهري له قائلاً: دعني أسمع عنك أخباراً جميلة. فقال قبل أن تقف سيارة الأجرة التي أشرت لها بالوقوف، بابتسامة خبيثة: نسيتُ أن أخبرك تحظى بالتأشيرة، بأنّ أقبح فتاة تعمل في هذه المؤسسة، على علاقة مشبوهة مع أكثر الرجال وسامة فيها. لم أكترث لما قال ومضيت في طريقي إلى الغربة.

قصص قصيرة جداً

حنان بيروتي

(1) رسائل

تدري.. أيُّ حدث مُشتهى في الحمل الأول للمرأة؟ حياة تتشكّل في أحشائها، دبيب حركة أشبه بفراشة، فرح وطمأنينة حين تراه على شاشة الفحص برأسه الكبير وأطرافه الدقيقة، لكم هي مذهلة وتجربة فذة تلك المعجزة العُظمى الولادة، ربما كونك رجلاً تحس بأنها تفاصيل نسوية مغرقة بخصوصيتها ومخزية، ما علينا... بعدها تبدأ تلك العلاقة العجيبة بين الأم ووليدها، فيها قلق مشروع وأحلام غامضة يشوبها خوف ونصائح مجانية و... لن أطيل عليك، ربما بدأتَ تشك بأنّ هذه الرسالة وصلت إليك بالخطأ وتتساءل لمَ كل هذه التفاصيل التي لا تهم غير صاحبها؟ ما شأني بحملٍ وولادة الآن بالذات وأنا في السجن؟! لماذا تتسرّع بأحكامك كما في سياقتك؟ أطل صبرك قليلاً، أتخيلك جالساً بين جدران السجن لا تجد ما تفعله غير النوم والأكل والتثاؤب والتفكير، لا ليس بلحادث بل فيما يبذله أهلك وأقرباؤك من جهد لتجميع وتوفيق جاهة صُلح وتطييب خواطر لإنهاء المسألة، ربما لا تجد وقتا لندم أيُّ ندم؟ قضاء الله وقدره.

هي أيام قليلة تضطر لقضائها هنا، بعدها يحل المال والكلام المنمّق المصفوف بدراية المسائل العالقة، وتخرج طليقاً إلى الحياة وتجلس خلف مقود الحافلة وتنجز عملك بسرعة وحذق كما اعتدت دائماً وربنا يستر! وربما تتزوج وتنجب أولاداً وتعرف متأخراً معنى الولد.

بدأتَ تضيق ذرعاً، توشك أن تطوي الرسالة وتلقي بها، ما رأيك أن تتمهل هذه المرة فقط؟! لا أريد إلا توريطك قليلاً بوجع يستعرّ في داخلي وإشراكك بنزيف وجرح، حسناً عندما سنّن «يزن» وهذا بالمناسبة اسم ابنيَ الذي ربما يغيب عن ذهنك الآن، وسمعتُ صوت اصطدام سِنه الصغيرة بحافة الكأس، انتفض قلبي وبتُّ أردد بفرحة يضيق بها الكون:

«لما يطلع سنّو

خبو الخبز عنّو...»

ها ابني ينمو ويكتمل ويتبعني في«الكُريجة»، خطواته المتعثرة الأولى تشبه دقات على أبواب الجنان، ربما تسأل :ألم يرزقك الله غير هذا الولد؟ بلى أنجبتُ غير يزن لكن صدقني- وهذا ليس كلام جرائد- لكلّ ولد حضوره الفريد في القلب وحصته المخصوصة من الروح، الأمومة فيض أغنى من أن يحتكره أحد.

يزن حبيبي أجمل أولادي وأذكاهم، بِكري، كان عمره سبع سنوات وشهرين وثلاثة أيام بالتمام، وبكل شبر بندر يوم دهسته الحافلة المجنونة التي تقودها، توقفتْ عقارب عمره، وبدأتْ عقارب جهنمي بالدوران، ودقّت أجراسُ الرحيل مبكراً، تلك الظهيرة أتذكرها؟ كان راجعاً من مدرسته حاملاً على ظهره حقيبته المدرسية، لكم كنتُ أشفق عليه من ثقلها على ظهره الطري، آخ... أيُّ كم من الشفقة أحتاجه الآن حين أتخيل ثقل الحافلة..؟! يكفي! لا أستطيع الاستمرار أكثر، كلام إنشائي يشبه القصص، إحساس ما يدفعني لإخبارك أنت بالذات بأني اشتاق الآن وأتحرّق لضمة وقُبلة على خده، احتاج من يخبرني أنّ ما يحدث مجرد كابوس، كابوس ثقيل فوق احتمال البشر... ماذا أخبرك أيضا؟ عن دمه على الإسفلت؟ لو أنك رأيت تابوته الأبيض الصغير ووجهه الملائكي الغافي، لم تذق الأبوة لتعرف مدى قسوة أن يفتح الترابُ ذراعيه ليسحب ابنك من حضنك ويحبسه عن عينك، آآخ ليت التراب يبتلع معه كلّ شيء، صوره ذكرياته، تدري؟ جمعوا كلَّ أغراضه من البيت شفقة بي، لكنها تطلع في وجهي كلّ يوم، وحدي أراها واكتشف وجودها، بعض ملابسه فردة حذائه دبدوبه المفضل وبيبونة

قاصة من الأردن.

البدلة، البدلة ذاتها التي اشتريتها له ليحضر بها عرس أخي الأصغر، عندما أذعن أخيراً ورضي أن يرتديها بدا مثل أمير، تمنيتُ من قلبي أن أراه عريساً لكن ليس لعرس دم .

صوته أنفاسه رائحته تتراقص في دمي، لا أستطيع الهروبَ منها إلا إليها، نااار نار تنشب داخلي تشلع روحي كلما تعثرتُ بصوره، أشم رائحة فراشه، أضع رأسي على مخدته أقبّلها لأنها لامستْ وجهه أدندن له لي علّنا نغفو قليلاً، أكاد اسمع صوتك الهادر باحتجاج: هو يعني أنا متقصّد ابنك يا مستورة؟!

هل سئمتَ سماعي حد القرف؟ لا بأس، إحساسُ القرف ذاتُه ذبحني وقت سمعت عباراتهم المنمّقة في الجاهة، هل قطعة كبدي التي نهشتَها بعجلات حافلتك لها ثمن؟ المال ملعون حين يتلطخ بالدم لأنه سيحررك بلا ندم، من يُجيز حجم الوجع الذي أتكبّده الآن؟ هل تقبل السماء ثقل الفجيعة التي قصمتْ روحي، وتنحت في كبدي خطوطاً من نار تزداد توهجاً بمرور الوقت؟! لا لشيء إلا لأنك متعجل لحمولة جديدة أو أنك تسابق السائق الآخر وتنافسه في اصطياد ركاب جدد وجمع حصيلة أكبر؟!

ليتك تأخرتَ قليلاً، احتسيتَ فنجان قهوة وأحرقتَ سيجارةً أخرى بدل أن تحرق قلبي.

أراكَ تمزق الرسالة لاعناً، فتاتها تساقط على الأرض مثل ابني، عبثاً تتخلص منها، ستظل رسائل تقرعك بلا هدنة، من الداخل... من حيثُ لا تستطيع الهروب!

(2) بَوْح

بعد هجره لها، لم تبُح بكلمة، تعرف انّها لا تتقن البوح، لذا اكتفتْ بأن قالتْ له بعد لقاءٍ مُصادف «إنّ طعمَ الحياة بعده يشبه طعم الدواء»

ضحكَ بسذاجةٍ لم تعد تعجبها، لم يفهمْ بأنّها تحاولُ الشفاءَ من مرضِها به!

(3) ذهول

بعد أن أتمَّ نحتَ التّمثال أصابه الذهول! أذهله الإتقان الذي بدا عليه عمله، أحسَّ أنّ ملامحه تكاد تنطق، ربما لأنه أمضى ساعاتٍ متواصلة وهو ينحتُ ويهتم بتفاصيلَ صغيرة لا يعرفها إلا المتمرّسون، سكبَ بعضَ روحه، ربما... فجأة دونّما مقدمات فتحَ التمثالُ عينيه ناظراً إليه، صعقته المفاجأة، فارتمى على الأرض وعيناه مفتوحان بذهول قبل أن تغلقهما أصابعُ باردةٌ!

(4) تلك الرائحة!

رائحة مُنفرّة ثقيلة زنخة تلك التي علقتْ بدرج العمارة السّكنية، صاحبتْ تلك المرأة شديدة السُّمرة التي جاءت تستعطي بإلحاح، طرقتْ أبوابَ الشّقق العشرة، لم تجنِ غيرَ مبلغٍ ضئيلٍ وربطةَ خبزٍ جافة، وتهديد غاضب باستدعاء الشّرطة، خلّفتْ وراءها تلك الرّائحة الثّقيلة، رائحة الحاجة حين تمتزجُ بذلّ السؤال!

(5) دهشة

تمّت القصة أخيراً، أمضى وقتاً طويلاً وهو يفكر في خاتمة مناسبة تدهش القارئ، لماذا لم تعد قصصُه تدهش أحداً؟! ربما دهشة الناس تموت كما الكائنات؟ أو أنهم لم يعودوا يمتلكونها، الدّهشة بحاجة إلى عناصرَ ومقومات كما القصة، الرّوح الطفولية، هدأة البال...، لكن هذه المرة مختلفة، هكذا أمّل نفسه قبل أن يرفعَ الورقة عن... لا، ليستْ الطاولة فهو لم يعد يمتلك واحدةً للكتابة، رتّب مجموعتَه القصصيةَ الأخيرة المُكدّسة عنده منذ سنوات على شكل طاولة، كي يتمكّنَ من أن يكتبَ قصتَه الجديدة التي... ربما تدهشه هو على الأقل!

(6) فراغ

بعد أن ركنتْ سيارتها في الكراج العمومي صعدتْ الباص، بالكاد وجدتْ مقعداً شاغراً، تأفّفت من صوت "الكنترول" وهو ينادي طالباً أن تكون الأجرة فكّة لأنّه "مش قاعد على بنك" أبدتْ استياءها من الجالس قربها، طالبتْ بتخفيض صوت المسجل الملعلع بأغنية صاخبة...

بعد وصولها لآخر موقف مشتْ خطوات قليلةً كمن ينجز مهمةً، قبل أن تصعد الباص الآخر العائدَ مجدداً للموقف نفسِه و تستقلُّ سيارتها إلى بيتها الذي لا ينتظرها فيه أحد!

هل للنجوم وطن؟؟

قصة الكاتب البوسنوي: أميرزاليهيتش* ALMIR ZALIHIC

ترجمها عن اللغة البوسنية: إسماعيل أبو البندوره

بقي الكثير من المسافات إلى المدينة، والشمس تغرب ببطء في البعيد مؤذنة بنهاية قريبة ليوم قائظ. لا يوجد في الصحراء فاصل بين الليل والنهار، لأن الليل يرخي سدوله المعتمة في الأفق مباشرة بعد غروب الشمس.

كانت ناقة "فاطمة" تخطو متعبة عدة خطوات أمام ناقتي.

- قف! سوف نقضي ليلتنا هنا.

ساعدتها لكي تنزل عن الناقة التي بدأت تحني رجليها الأماميتين على الرمل الحارق.

انقضى يوم السفر في فضاء لانهاية له. يغط في سكون مخيف وصمت مشؤوم.

تركنا النوق ترعى بحرية في الصحراء، وبدأنا بأعداد المكان الذي سنقضي فيه الليل. ولاح في السماء الحراس الأبديون.. النجوم التي لاعدّ لها.

استلقينا ونحن متعبون على فراش من الجلد، ولم يكن بمقدور أحدنا أن يلامس الآخر لأننا نقوم برحلة مقدسة الى قبر الرسول. استلقينا وراقبنا النجوم!!

سألت فاطمة: هل للنجوم وطن؟

وأجبتها: "النجوم مثل الناس الذين يفيضون بالنبل دائماً فلا يحتاجون إلى وطن. وطنهم هو الفضاء بأكمله!

ولم يعد يسمع صوتها. كانت تتنفس برتابة. فخلصت إلى أنها تغط في النوم.

وبينما أنا مستلق وسط صحراء لانهاية لها، منتظراً سلطان الكرى، شعرت بصغر الإنسان أمام كل ما يحيط به.

كم ينطوي الناس على العجز في مواجهة هذا القدر من الفراغ والعدم؟

الليل الصحراوي أسير سكينته التي يقطعها من حين لآخر بعض الأصوات الغريبة التي تتخلل تداعياتها جسد المرء. وبينما كنت أخوّض في حومة أفكار منوعة، تناهى إلى سمعي من مكان ما صوت عويل، بدا واهناً في البداية ثم تواصل بعد ذلك أقوى وأقوى. كان الصوت نسائياً، صوت امرئ يبكي بحرقة من مكان بعيد عن المكان الذي افترشناه أنا و"فاطمة" كما افترضت.

كانت "فاطمة" تنام قريرة العين ولم تسمع العويل الذي يخترق هدأة الليل، ولم أر حتى النوق، إلا أني كنت أسمع حفيف اجترارها وصريف أسنانها وحسب.

- يا ويلي.. يا ويلي.. يا إلهي، هكذا صدى صوت المرأة

* مترجم من الأردن.

المجهولة في الفضاء الأجوف الذي كان قبل ذلك يغرق في السكون.

نهضت واتجهت ناحية ذلك الصوت.

- أووه!! صرخت، لكن صرختي تلاشت في الفراغ اللانهائي الهائل.

سرت حافياً على الرمل الحارق، متوجساً الخوف من أن أدوس عقرباً أو ثعباناً، ذلك أنني علمت بأنها تبدأ البحث عن طرائدها، عندما يبزغ القمر في السماء.

- أووه.. آه!! كانت الصيحات المتألمة صدى بلا انقطاع في الليل. وعندما أصبحت الصيحات واضحة تماماً رأيت في البعيد هيئة شخص ما ملقى على الرمال وإلى جواره جمل. وعندما اقتربت رأيت امرأة فائقة الجمال تضيء وجهها المتعرّق إشعاعات القمر.

همست قائلة عندما رأتني: أغثني!

كان يطل من عينيها التماع غريب، ومنها كانت تتوالد الشرارات التي تتطاير نحو السماء وتتحول هناك إلى نجوم.

(سوف أنادي على ابنتي "فاطمة"، فهي امرأة وبإمكانها مساعدتك بشكل أفضل).

(أغثني أيها الرجل، فأنا أكاد أموت!)

لم يكن هناك وقت للتردد. كانت "فاطمة" بعيدة جداً، ويمكن أن يحصل أي مكروه إلى حين قدومها.

كان الجمل يجثو قرب رأس المرأة ويلعق وجنتيها المتعرقتين. وتساءلت فيما إذا كان الجمل يطفيء عطشه بهذه الطريقة أو ينعش صاحبته. يا إلهي!! لم ذلك في خيالي: ألا تشعر الحيوانات نحو البشر أكثر مما يشعرون هم بين بعضهم؟

- أشعر بالعطش.. أعطني الماء.

تناولت قربة الماء عن محمل الجمل، وقدمتها لها لكي تروي عطشها. ومسحت العرق بعد ذلك عن وجهها.

- أرفع ملابسي حتى لا تتلوث بالدماء. لا يوجد لدي غيرها. لن أقدر على الصلاة بهذه الملابس إذا تلوثت بالدماء!

كان من الصعب عليّ أن أعريّ ساقي امرأة غريبة. وشعرت بيدي ترتجفان وأنا أرفع ملابسها التي لم من تحتها ساقاها الأبيضان.

- لا تخجل! واخلع ملابسي الداخلية.

كانت ساقاها معفرتين بالدماء عندما رفعت جسدها قليلاً، وأثناء ما كنت أفك رباط سروالها الداخلي المعفر بالدم أيضاً.

- لماذا عزمت على السفر، وأنت على هذه الحال؟

لم تجبني! كانت الآم المخاض تتزايد وصيحاتها أكثر وأشد ألماً. ضغطت على يدي التي كانت تمسح العرق عن وجهها.

- إلهي!! أي جمال يحفّ بهذه المرأة المجهولة؟ وبدا لي في لحظة معينة أنها فقدت وعيها، وبدأت تتنفس بصعوبة، ولم تحسّ ولو قليلاً بالماء البارد الذي مسدت به على خديها. وانطلقت من بين شفتيها آهة حادة.

- أووه.. شكرا لك يا إلهي الرحيم! تنهدت وابتسمت، وألقت برأسها في حجري.

تمددت بين رجليها فراشة بأجنحة مبللة وجسد ضخم.

- إلهي!! صرخت، وتنحيت جانباً. "هل أنت امرأة أم شبح؟ هل بإمكان المرأة أن تلد فراشة؟"

– لا تخف يا رجل! النساء يلدن الثعابين والتنانين، لكن القليلات مثلي يلدن الفراشات.

وكانت الفراشة الوليدة تجاهد لكي ترفرف بجناحيها، ولكنها لم تقدر على تحريكهما، لأنهما كانا لزجين ومعفرين بالدماء.

– "ساعدها.. نظّف جناحيها.. ساعدها على الطيران!!".

واقتربت بخوف من الفراشة الممددة بين ساقي المرأة المجهولة.

وبدأت بتنظيف جناحيها بكمي قميصي الأبيض. وكانت تشع منها حرارة غريبة، وجفّت في الليل الصحراوي الرطب.

همست بهدوء بعد أن عدت للجلوس ثانية قرب وسادة المرأة: هل أنت امرأة حقاً؟ أم أن ذلك مما يتهيأ لي؟

– "تذكر يا فاعل الخير المجهول: سوف تلد جميع النساء يوماً فراشات، ولن يحصل ذلك طبعاً بسرعة، من الضروري أن يتشرب الناس جيداً فراغ الصحراء!!

رفرفت الفراشة بجناحيها وطارت، وكان ضوء القمر يغطي جناحيها الملونين، وحلق ظلها طويلاً في مدى الصحراء. وبعد أن حوّمت من حولنا عدة مرات اختفت!

– إن الفراشة التي ولدتها طارت وتلاشت. دمدمت بذلك وأنا عاجز عن التكهن بما يحدث.

– دعها تطير.. دعها تطير! همست بذلك وهي تغمض عينيها وتريح فؤادها.

لم يكن هناك أحد الى جانبي لكي يساعدني، أو على الأقل أن يفسر ما يحدث لي ولهذه المرأة فائقة الجمال.

لو أن "فاطمتي" هنا على الأقل لكي أضغط على راحتيها، وحتى تروّح عني بكلمات طيبة.

وعندما رفعت الفاتنة الميتة، انتبهت عندها أن عدداً هائلاً من العقارب والثعابين تفترش جسدها، وكانت قد لدغتها في أكثر من موضع.

نهضت الجمال مذعورة من صرختي، وهوّمت في الصحراء.

حفرت حفرة في الرمال وواريت الجسد فيها، وتوجهت نحو القبر أسراب من العقارب والثعابين التي جذبتها رائحة الدم الطازج، واعترتني برودة غريبة!!

توجهت لاحقاً بوهن نحو المكان الذي استلقيت فيه الى جوار "فاطمة". لا أعرف كم قطعت من خطوت، لكن ضوء الشفق الصباحي بدأ تقريباً بالظهور، وتلونت السماء من جهة الشرق باللون الأحمر. وعندما وصلت كانت "فاطمة" لاتزال تغط في النوم ولاحت على شفتيها ابتسامة غريبة.

– انهضي! سوف نتحرك مع نداوة الصباح قبل طلوع الشمس.

استيقظت. تطلعت إليّ باندهاش، وسألت، وهي تمسد عينيها: لماذا لم تنم؟

– يا شمسي، إن اضطراب البال يلاحقني وسط هذه السكينة.

– يؤسفني ذلك يا عزيزي، ويعزّ علي أن لا تجد في أي مكان راحة لك، ولا حتى في هذا البهاء الصحراوي.

امتطينا ظهور الجمال وانطلقنا. كان بانتظارنا طريق طويل إلى المدينة.

غادرتني السعادة ذلك الصباح ولم أكن أعرف لذلك سبباً.

وكم كنت سعيداً بهذه الرحلة التي خططنا لها منذ أعوام. لم يكن الحج إلى قبر الرسول بالأمر العابر، كان ذلك يعني أن يكون المرء على بعد خطوات من الجنة، أو بعيداً عدة خطوات عن جهنم!

– قالت "فاطمة": لقد حلمت حلماً. ظهرت لي في منامي فراشة ملونة الجناحين، وكان يركض وراءها طفل عاري القدمين يريد الوصول إليها، وأن يمسّد على جناحيها، ولكني رأيت فجأة أن الفراشة حلقت عالياً في السماء، وتلاشت في الزرقة اللآمتناهية، وتركت الطفل يغور في الرمال!

– وقلت بهدوء: "يا للطفل المسكين، لم يكن يعرف أن العقارب والثعابين تختبئ تحت الرمال!!".

– سألتني "فاطمة" باستغراب: عن ماذا تتحدث؟؟

– عن لاشيء.. إنني أحاول أن أفسر حلمك!

– وكيف تفسره؟

– الناس يابنتي العزيزة يمضون في صحارٍ لانهائية بحثاً عن ذواتهم، وينسون قبل ذلك أنهم يدورون في دائرة، ويسيرون على نفس الخطى.

– لا أفهمك يا عزيزي!!

– سوف تفهمين يوماً ما! في يوم ما عندما تنغلق الدائرة، سوف نفهم جميعاً بأن كل شيء هو مثل فقاعة!

وبانت من البعيد قافلة طويلة من الجمال المثقلة بالأحمال.

آآه.. إلى أين أنتم ماضون أيها الناس؟

– ألا تعرفون أنه شهر الحج؟ رد علي الفارس المقطب بحدة. وهذا يعني بأننا سنسافر معاً – قلت – وأنا مسرور لأننا عثرنا على رفقاء سفر، وعموما فأنا لا أعرف الطريق!!

"الناس يسافرون إلى نفس الغاية ولكن بطرق مختلفة!" – تردد صوت امرأة عجوز تتدثر برداء أسود.

وبدأت ريح صرصر بالهبوب فجأة، وتغطت السماء بغيوم سوداء من الغبار، وغطيت وجهي براحتيّ لكي أحمي عيني.

ناديت ودرت حول نفسي "فاطمة.. فاطمة.. فاطمة أين أنت؟

لم أرها قربي، لم أر شيئاً من بين الغيم المغبرّ.

استمرت العاصفة طويلاً، وعندما هدأ الغبار، وتمدد فوق الصحراء، تطلعت باشمئزاز من حولي، لم يكن أحد حولي.. تبعثرت القافلة!!

ومذاك، وأنا أهيم على وجهي في هذه الصحراء اللانهائية، ولا أزال بحثا عن "فاطمة"!!

وربما تكون هي أيضاً تبحث عني، أو تنحني على قبر الرسول ضارعة إليه أن يبعد الشرور عني!!

• شاعر وقاص من مواليد مدينة موستار في البوسنه والهرسك. له عدة أعمال شعرية ونثرية حازت على عدد من الجوائز، وهو يمارس الكتابة النقدية، ويشارك في الكثير من الملتقيات الأدبية، وصاحب دار نشر معروفة.

• قصة: هل للنجوم وطن؟ هي إحدى قصص مجموعته القصصية في العنوان نفسه، الصادرة في مدينة سرايفو عام 2007، عن دار النشر زاليهيتسا.

قصيدتان:

شعر: ألفريد جويس كيلمر

ترجمها عن الإنجليزية: د. عمير الحجازي

(1) الأشجار

لا أظنني سأرى يومًا قصيدة
تحاكي في الجمال شجرة،
شجرة تلصق شفتيها الجائعتين
بصدر الأرض الذي يتدفق حلاوة،
شجرة تنظر نحو اللّه طوال اليوم
وترفع يديها المورقتين تدعو،
شجرة تزين خصيلات شعرها
بأعشاش العصافير في الصيف،
وعلى صدرها
تأوي الثلوج في الشتاء،
وتعيش في وئام مع الأمطار.
الأشعار يصنعها الحمقى مثلي،
والشجرة لا يصنعها إلا اللّه.

(2) الورود

ذهبت لأجمع الورود وأجدلهم في حلقة،

ذلك أني أريد أن أصنع باقة زاهية للملك،

جمعت مئات الورود، الأجمل والأحلى،

من كرمة الورد الأبيض إلى أجمة الورد الوردي إلى شجر الورد الأحمر،

ولكنني حين حملت باقتي وارتميت عند قدميه،

وجدت عنده وردًا أجمل بمليون مرة،

هناك زهرة قرمزية عند كل يد وقدم،

ووردة قرنفلية عظيمة متوردة من جانبيه بعد أن عالج الوطن.

كان لهذا الملك أعجوبة تحكى،

بأنه يرتدي تاجًا من أشواك متصلة بدلاً من الذهب،

وحيث يوجد الشوك يوجد ورد أحمر،

وقد رأيت صفًّا من الورد الأحمر،

يشع من رأسه كإكليل أحمر.

قلبه المقدس وردة حمراء، وجهه وردة بيضاء،

وأنفاسه حولت العالم القاحل إلى مكان مورد جميل.

هو أجمل الورود، وأنا له بستاني،

أشرب من عطره في الجنة بعد أن أموت.

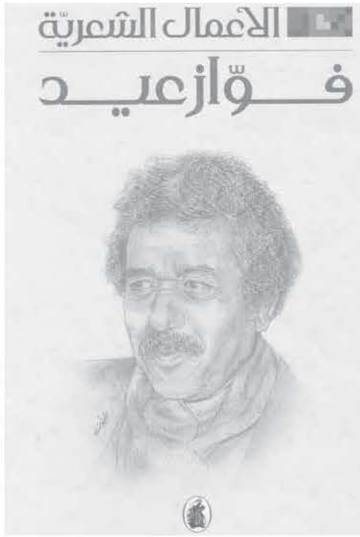
1- ألفريد جويس كيلمر (1886 - 1918) شاعر وصحفي وناقد ومحاضر أمريكي، تحتفل معظم أعماله بجمال الطبيعة، تعتبر هاتين القصيدتين من أشهر أعمال هذا الشاعر. نشر أشهر مجموعاته الشعرية (الأشجار وغيرها) عام 1914. يصف معظم النقاد أعماله بأنها بسيطة جدًّا، وتقليدية، ومليئة بالعاطفة. اعتبر خلال الحرب العالمية الأولى رائد الشعر الكاثوليكي الأمريكي. توفي في ميدان الحرب عام 1918 عن عمر يناهز 31 عامًا.

2- توجد نصوص قصائده الأصلية باللغة الانجليزية على الموقع الالكتروني:
http://famouspoetsandpoems.com/poets/joyce__kilmer/poems

مترجم من الأردن.

الشاعر فواز عيد ورموزه؛ قراءة في قصائده المُبكّرة

د. إبراهيم خليل



أشرنا في موضع سابق، من هذا الكتاب*، لحقيقة يتغافل عنها كثيرون، وهي أن الشاعر العربي القديم لم يكن بغافل عما يتركه الرمز في الشعر من أثر في اللغة، والتعبير، وتغليف المعنى تغليفاً يضفي عليه شيئاً من الغموض، الذي لا يبلغ حدّ الانغلاق. وفي العصر الحديث، ولكي يقترب الشاعر اقترابًا أكبر ممّا يعرف باسم الرؤيا، أي: التعبير غير المباشر عن المعنى، سعى إلى ابتكار رموزه، فهو يختارُها من التراث تارة، وتارة من الطبيعة، وتارة أخرى من الأماكن، ومن الأساطير تارات أخر. فقد أكثر السيابُ، على سبيل التمثيل، من ذكر المسيح، وصلبه، متخذاً منه رمزًا لعذابات الإنسان، طورًا، وطورًا رمزًا لافتداء البشر، فهو يحتلّ مساحة كبيرة في شعره. وعلى هذا المثال كان استحضارهُ للسندباد الذي اقتبسه من «ألف ليلة وليلة». وخليل حاوي هو الآخر لم يقصّر في التركيز على رمز السندباد، الذي يظهر في شعره غير مرة، وهو الذي كتب قصيدة مشهورة أفاد فيها من شخصية العازر، وجعل منها رمزًا للتعبير عن الانبعاث من الموت معادلا للانبعاث الحضاري من الجمود، والتخلف.

وممّن اتخذ رموزه من التراث الأدبي الشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي يتكرر في قصائده أبي العلاء المعري، لاسيما في ديوانيه «سفر الفقر والثورة» و «في انتظار الذي يأتي ولا يأتي» وسواهما. وتكرر في شعره المتنبي، الشاعر الكبير، باعتباره رمزًا. وكذلك عائشة (بستان عائشة) ولم يفته أن يشير إلى شخصيات معاصرة، متخذًا منها رموزًا وفقاً لسياق خاص، مثل: لوركا، وبابلو نيرودا، وناظم حكمت.

ومن رموز أدونيس المتكررة مهيار الديلمي، الذي ينظرُ إليه، في شعره، باعتباره بطلاً من أبطال الملاحم الأدونيسية، وللفينيق، وهو اسم طائر ذي بعد خرافي يتكرّر ذكرهُ في تراث الشعوب، حضورُه في شعره، لاسيما في قصيدته «البعث والرماد». واقتبس من المعتقدات الأسطورية البابلية، والفنيقية، رموزًا أخرى؛ كأدونيس، وتموز، وعشتار، مثلما اقتبس من التراث العربي الإسلامي شخصية عبد الرحمن الداخل في قصيدة له مشهورة بعنوان «تحولات الصقر». ولأمل دنقل شغفٌ بالرموز المستقاة من التراث العربيّ خاصة، ففي شعره يستحضر زرقاء اليمامة في ديوان سمّاه: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» 1968 وفي مطولة له بعنوان "لا تصالح" يتخذ من مهلهل بن ربيعة وأخيه كليب وائل، وحرب البسوس، رموزًا. وفي هذا السياق ينبغي أن تفسر قصيدة محمود درويش الموسومة بعنوان "أحد عشر كوكبًا على المشهد

باحث وأستاذ في الجامعة الأردنية.

الأندلسي" ففيها يتخذ من أبي عبد الله الصغير - آخر ملوك الأندلس - رمزاً يعبّر من خلاله عن حال السقوط، والتراجُع، التي عرفتها المقاومة الفلسطينية في بداية العام 1991 عندما تخلّت عن السلاح لصالح التفاوض.

وقد تكونُ الرموزُ مستقاة من الطبيعة، كأوراق الخريف في قصيدة يوسف غصوب المشهورة، أو الليل" لا بد لليل أن ينجلي" والفجْر، والظلّ، والنهر "بويب" ومن الأمكنة جيكور عند السياب، وسمرقند لدى البياتي، والأندلس عند محمود درويش:

في كلّ مئذنة
حاوٍ ومُغتصبُ
يدعو لأندلسٍ
إنْ حوصِرَتْ حلب


الشاعر في صباه/ فواز عيد

وكان فواز عيد، وهو واحدٌ من شعراء الحداثة الروّاد، يتخذ في قصائده رموزًا. ففي مجموعته الأولى التي نشرت في زمن مبكر 1962 يكرّر شهرزاد، معبرًا بوساطة الرمز عن الانتظار الطويل الذي لا يُخفي وراءه أملاً بحجم ذلك الانتظار، فهي ترتبط لدى المتكلّم- في القصيدة - بالكآبة، والصمت، والوعد الذي لا يتحقّق، وضياع الليالي، واحدة في إثر الأخرى:

شهرزاد

أنتِ يا شمعية، يا صمت غابة
من ترى أضناك
أعطاك الكآبة
كلما قلت غدا أجبنُ والجبْنُ صبابة
ليلة ضاعت وتتلوها الليالي
ألف ليلة (1)

وإذا كانتْ شهرزاد، ها هنا، ترمز للأمل الضائع، فإنها في قصيدة أخرى تبدو رمزًا للخيبة المنتظرة، ومع هذا لا يستسلم المتكلم فيها لليأس، ولا للإحباط، فما يزالُ لدى شهرزاد ما يجعلها تستجيب لدعوة المتكلم، لقاء شيء من السكينة. فهو يأملُ من ذلك الماضي العَبق بالحكايات، والأسْرار، أنْ يُسعف الحاضر بما هو في حاجة إليه من برْد اليقين، وحلاوة السكينة:

أصدقائي
ذبل البوقُ ومات اللحنُ
ماتْ
وتمطّت في الزوايا من ليالينا الرفاتْ
ذبُلَ البوقُ فهيا
تتلقانا المدينة
وإذا نحنُ ظمِئنا
أمْطرتنا بالسّكينة
ربما عافتْ أغانينا .. لقانا.. شهْرزاد
من وقود الحَرْفِ أطعمْنا لياليها
ومن طهْر المِداد (2)

وهو، في اغترابه عن الواقع، مُضطرٌّ دائمًا للبحث عن رموزه في الماضي، تارة نجده مع شهرزاد الليالي الموعودة، وتارةً مع عوليس – بطل الأودسّا- المُحارب، الضائع، التائه في البحر، وهو عائدٌ إلى مدينته إيثاكا. فالصمت، والارتحالُ، وحوافرُ الجياد، والدروبُ، كلّها تؤدّي بالمتكلم في قصيدةِ

«الفرّسان» إلى التماس اليقين في هياكلِ شهّرزاد، أو قوارب عوليس:

درّبي على المُرجان

نحو مَعابد العتمات

أبحثُ عن هياكل شهّرزادْ

عن موّجة كتمتْ هوى عوليس

عنْ جزُر السّهادْ

عن ضفّة ترتجُّ فوق جدارها الألقيّ

أعْمدة غريقة

عن قاربِ في الليل ضلّ

أضاعَ مرفأهُ

طريقَه(3)

وقد يصلُ حرصُ الشاعر على اختيار رموزه من الأساطير حدًّا يصطنعُ فيه أسطورته هوَ، فقد تكون القصيدة حكاية تروي طقسًا من الطقوس التي تنتشرُ ممارستها في هذا المكان، أو ذاك، فيغدو النصُّ أسْطورَةً من صنع الشاعر، وليستْ مقتبسة من التراث، أيّ: ما يُعْرف بأسْطورة النصّ، لا نصّ الأسطورة. ويقتضي خلق الأسْطورة، أو اختراعُها، بكلمة أدقّ، استعمالَ كلمات من مثل معبَد، غزاة، روما، عرّاف، أو حكاية تشبه حكاية الحوت الذي يبتلعُ البَدْرَ، فيحاول الفلاحون منعه، وتنفيرهُ، بالقرْع على الصفيح، وهم يغنّون لكيْ يفزَعَ، ويهْربُ، تاركاً لهُمُ القمر:

اقرعوا القصدير

غذوا النار

علّ الحوتَ يخشاها

وطيروا للعجائز في مدينتنا

أيقظوا أطفالَهَا

عَرّوا صباياها(4)

الطقس الأسطوري:

هذا الطقسُ الأسطوري، الذي يذكّرُنا بشعائر الشعوب، يجري توظيفه للتعبير عن موقف ما من ضياع فلسطين، وطن الشاعر. ولولا هذا التوظيفُ، لكانت الحكاية سردًا خالصًا، خاليًا من أيّ معنى، إلا أنه نظمٌ لطقوس شعبيّة، وشعائر، تتكرَّر ممارستها كلما خُسِفَ القمرُ، أوْ كسفتْ الشمس. فالبدْر كأنما هو رمزٌ يشير به الشاعر (المتكلم) لفلسطين، فيما يشير رامزًا للعدوّ بالحوت الذي يهمّ بابتلاع البدْر، وثمة مفاتيحُ يبثها الشاعر في النص تومئ إلى هذه العلاقة الفنية بين القصيدة والطقس الأسطوري، فالفتيَة الذين يتصدّون بضراوةٍ لمنْ نهبُوا المدينة، واشتعال الرّمال المُحَمرّة، رمزان يساندانِ ما سبَق في التعبير عن تلك الصلة بين الطقس، ومُحتوى القصيدة:

غدًا سيلوحُ في الآفاق مثلَ البحر

فتيتنا

تنوش رماحُهم أعْجاز منْ نهبوا مدينتنا

غدًا في الفجر

تنبُعُ من قرى المرجان

عندَ مَعاصِر الألوان

شمسُ الرّمْل مُحَمرّة

وتشتعلُ الرمالُ هناك، تصهرُ باللهيب صفائح الآلِ

لتطفئ أوْجُه الأغرابِ

ترْجعُ بلدتي حرّة (5)

فالرماح المذكورة، والشمسُ المحمرّة، واللهيب، ووجوه الأغراب، تشيرُ إلى أن هناك معركة توحي بها حكاية القمر والحوت، وأن هناك بلدًا أسيرًا يسعى لاستعادة حريته المفقودة، بعودة الفتْيَة، وبعودةِ الرماح التي تتناوش من نهبوا، البلاد، وشرّدوا العباد. وشبيه بهذا الطقس الأسطوريّ ما

نجدُه في قصيدة فواز الموسومة بالعنوان «الكلدان في المنفى» وهي من قصائد الديوان الثاني للشاعر (1969) فقد تخيّل المتكلّمُ في القصيدة (بابلَ) وقد اجتاحتها قوى الأعداء، وأمّا الكلدانُ من أهلها، فقد شردوا في المنافي، يحلمون بالزمن الذي يعودون فيه إليها بقوّة السلاح:

وَيحْلُم الكلدانُ في المنفى

بأوْسمَةِ الحديد وأذرُع النار (6)

وإذا تجاوزَ القارئ المُحاربَ الجريح، الذي يناجي بابل، من منفاه، إلى المقطع الثاني الموسوم بعنوان « الشبح « نجد القصيدة تتجه اتجاهاً آخر، وتسير في مسار ثان، سواءٌ من حيث الإيقاع، الذي يصبح عاليًا:

بختنصّر عادَ حيّا

عاد مجنونًا وشاعرْ

كان فوق البرج رمْحًا

يقبض الريحَ،

ويختالُ على سور المساءْ (7)

أو من حيث دوْرُ النموذج الأسطوري، الذي يتطور أداؤهُ، فهو سيحرّر بابل ممّن احتلوها، ولهذا يوظفُ الشاعر كلماتٍ تضفي عليه صفة البطولة الخارقة، فهو لا يكتفي بالقبض على الريح، وأسْرها في يدِه، وإنما يمتطيها مثلما يمتطي الفارسُ فرسه، أو جواده، ثم ينهرُها إذا هبتْ فترتدّ نحوهُ، عائدة إليه، طيّعة منقادة، وهو إذ ينظرُ للنساء، والصبْية الخائفين، يطمئنهم بعودةِ الفارس المنقذ المُخلّص:

لا تخافوا، لستُ ربًا حاقدًا

لا لستُ طيفاً

أنا سيفٌ كانَ مدفوناً وعادْ

كنت في المنفى حبيسًا، ورجعْتُ

لم أمتْ، نمتُ قرونًا، وبُعثْتُ (8)

هذه الأسطورة المبتكرة تذكرنا بأساطير الانبعاث: أدونيس، تمّوز، التي كثر تداولها في شعر يوسف الخال، وجبرا، وأدونيس، السياب، ولأن الانبعاث ينهي معاناة البابليّين، فقد عدل الشاعر بإيقاع القصيدة التقليدي إلى إيقاع راقص، أو مرقص، يشْبه الغناء، مستفيدًا من وزْن المتدارك، وهو يرْوي في صُوَر، ومشاهدَ، أفراح المدينة بعودَةِ الشعْب:

عاد الكلدانُ من المنفى

عادوا.. عادوا

الليل مزاريبٌ تشْقَعَ

ريحٌ، وعيون تتطلّع

تتلفتُ بابلُ كالحُبْلى

عاد الكلدانُ من المنفى

الرمحُ. السيفُ. الترسُ. عصا

باقاتُ النار على الأبراجْ

ونساءٌ في شُرَفِ الدورِ (9)

وهذا لحنٌ يُعبّر بالصوت عن الانقلاب المفاجئ في مَسيرة النصّ، فعودة الكلدان إلى بابل شيءٌ يحتاج إلى أغاريدَ، وإلى أغان تغنّى، وترتيب عناصر القصيدة يشابه ترتيب مقاطع الأغنية. وفي «رواهُ الترمذيُّ» (10) يحيلنا الشاعر إلى نموذج عربي إسلامي، وهو الترمذي صاحب السنن، وفي أخرى يذكّرنا بعلي بن أبي طالب، وقوله: «كيفَ أقتل قاتلي؟ «(11) وبعبد الله بن الزبير، وأمه أسماء بنت أبي بكر الصدّيق، وقوْلها له «بنيّ وهل يضيرُ الشاةَ سكّينٌ إذا تهمد»؟

أخافُ بأنْ يُمثّلَ بي

على الجُدْرانْ

أخافُ وَصارمٌ سيْفي

وصرعى ماتَ أصْحابي

«بنيَّ، وهلْ يضيرُ الشاةَ سكينٌ إذا تهمد»؟ (12)

تجنّبُ المباشرة:

تطرحُ هذه الجولة في رموز فواز عيد سؤالاً، يمكن أن يتكرّر طرْحُه في كلّ مرة يجري فيها الحديث عن الرموز في قصائد شاعر حديث، وهو: لماذا يحرصُ الشعراء على اختيار، أو اختراع الرموز، وتوظيفها في أشعارهم، بدلاً من أن يُعبّروا عن أفكارهم تعبيرًا مباشرًا بلا رَمْز؟ تتطلّب الإجابة عن هذا السؤال تكريرَ ما سبق توكيدُه من أنّ الشعر، كأيّ فنّ، يحتاج إلى الوسائط التي تبلّغ المعنى بطريقة غير مباشرة، لأنّ التعبير المباشر، أو التقرير، بكلمة أدقّ، يُضْعف المعنى، ويجرّده مما يفترضُ فيه من صدق الشعور، وقوة الإحساس، واستخدام الرموز من البدائل الأسلوبية التي يلجأ إليها الشعْر، ويلجأ إليها الفنّ، لجعل الأثر الأدبيّ أوفرَ خصبًا، وأكثر غنىً، ويدخل المتعة في نفس القارئ كلّما استزادَه قراءة، فكان كقول الشاعر القديم في غزل لطيف، ومعنىً ظريف:

يزيدكَ وجهُهُ حسـنًا

إذا ما زدْتَهُ نظـرا

والأساطيرُ، والطقوس، كلاهما، يُضفي على رُموز الشاعر، وشعرهِ، صبغة ثقافية، وتضع النصّ الشعري الجديد في إطاره المعرفي، فيُحسُّ القارئ – تجاه النصّ- إحساس من يستخدم خبراته المتراكمة في التذوّق، والقراءة، زيادة على التفسير والتأويل. فما إنْ تقع أبصارُنا على اسم شهرزاد، أو سندباد، أو عنترة العبسي، أو الترْمذيّ، أو أسماء بنت أبي بكر، أو عبد الله بن الزبير، أو بختنصر الكلداني، أو أبي عبد الله الصغير، أخر ملوك الأندلس.. حتى تتشكّل لدينا توقعاتٌ معينة تجاهَ ما نقرأ. وهذه التوقّعاتُ تساعدنا على اكتناه التجربة الشعوريّة، فضلا عن الشعريّة، وتضعنا على مساسٍ مع الإطار الثقافيّ الذي انبثقتْ منه تلك التجْربة.

وإذا صحَّ أنّ الشعر نشأ أول ما نشأ تعبيرًا عن فرح الإنسان بمُمارسَة طقوس معينة، وشعائرَ، سواءٌ في العمل، أو في العبادة، أو في الحرب، فإنّ القصيدة - بطقوسها التي لاحظناها في عودة الكلدان من المنفى (13) أو في قصيدة الأطفال والقمر(14) وغيرها - تضفي على الشعر عامّة، وعلى القصيدة الحديثة بوجْه خاصّ، طابَع الأصالة، التي تجعلُ منهُ شعرًا عميق الجذور، وإن تراءى لنا باسق الأغْصان، سامِقَ الذوائبِ والأفْنان.

الهوامش:

• فصل من كتاب للمؤلف قيد النشر بعنوان «النافذة المضاءة؛ رؤى جديدة في فهم النص العربي ونقده»، وهو كتابٌ يسلط الضوء على عدد من قضايا الخطاب الشعري والسردي من خلال التطبيق.

• عيد، فواز: في شمسي دوار، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962 ص 17.

1- المصدر السابق، ص 37.
2- المصدر السابق، ص 57
3- المصدر السابق، ص 71
4- المصدر السابق، ص 68-69
5- عيد، فواز: أعناق الجياد النافرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1969، ص 29
6- المصدر السابق، ص 31-32
7- المصدر السابق، ص 32-33
8- المصدر السابق، ص 34-35
9- المصدر السابق، ص 76
10- المصدر السابق، ص 110
11- المصدر السابق، ص 133
12- المصدر السابق، ص 25
13- في شمسي دوار، ص 61
14- المصدر السابق، ص 14

قراءة النص الشعري الحديث:

سامح الرواشدة نموذجاً

د. إبراهيم منصور الياسين

المقدمة:

لقد برز الاهتمام بظاهرة القراءة/ التلقي بشكل لافت للنظر في الآونة الأخيرة، وأصبح القارئ محط عناية البحث النقدي الحديث؛ حيث كثرت الدراسات النقدية الحديثة، التي وسمت بكلمة "قراءة" أو" قراءات"، وبخاصة تلك التي تتصدى لدراسة نص مفرد، وتسلك منهجاً أسلوبياً في النقد.

تروم هذه الدراسة مقاربة هذه الظاهرة من الناحية التطبيقية؛ وذلك بالوقوف عند عدد من الدراسات النصيّة، التي قدّمها سامح الرواشدة تحدّد من خلالها منهجه القرائي، الذي مكّنه من سبر أغوار النصوص الشعرية الحديثة، وفكّ مغاليقها ورموزها، وفتح محجات جديدة فيها، واستجلاء قيمها الجمالية المستورة خلف مفرداتها وتراكيبها وصورها.

1-1 منهج الرواشدة في قراءة النص الشعري الحديث:

قدّم الرواشدة جملة من الدراسات النصيّة لنصوص شعرية حديثة، ونهدف من خلال هذه المقاربة إلى الكشف عن منهجه القرائي، الذي مكّنه من سبر أغوار النصوص الشعرية الحديثة، وفكّ مغاليقها، وحلّ رموزها. وحتى نصل إلى الهدف المنشود آثرنا الوقوف على ثلاث دراسات نصيّة متكاملة: دراسته لقصيدتي «الوقت» و«إسماعيل» لأدونيس(1)، وقصيدة «من مذكرات المتبي في مصر» لأمل دنقل(2)، بالإضافة إلى نصوص شعرية أخرى في كتابيه: «إشكالية التلقي والتأويل» و«مغاني النص»(3).

يرى الرواشدة أنّ النص الفني هو ذلك النص الذي حقق قدراً بعيداً من الانزياح عن الحدود المعيارية، وأنّ النص الشعري تحديداً هو أكثر حقول الإبداع حاجة إلى ذلك، فهو نصٌّ لا ينكشف جمال معناه انكشافاً نهائياً. وهو نصٌّ لا يهدف إلى تقديم معنى محدد، وإنما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية، مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمراً صعباً لا تطمئن إليه أذهان المتلقين، فيصبح التأويل ضرورة لا مفرّ منها»(4).

ويؤكدّ أنَّ النص الشعري يُعدّ «أكثر أنواع الخطاب، احتفالاً بالرموز، والإيحاء، والتصوير والمجاز، والعلاقات مما يجعله محتاجاً إلى تفسير دلالات تلك الرموز والعلاقات والصور واستبانة مقاصدها، والبحث عن العلاقات التي تجمع بينها، ومن ثم كشف المغازي والمقاصد التي تكمن خلفها»(5). وهذا يعني أنّ لغته تحتفل بإشكالات كثيرة منها التعمية المتأتية من عدم وضوح الرؤية لدى الشاعر أو من طغيان اللاشعور عليه، ومنها ركاكة اللغة وعدم إفضائها إلى مدلولات، بحيث يصعب اصطناع الروابط بين أجزاء النص وعناصره، ومنها كذلك الجنوح إلى التراكيب العامية(6).

ويرى الرواشدة أيضاً أنّ القراءة النصيّة «هي تلك التي تستبطن النص، وتحاول تجاوز قشرته الخارجية وتسعى إلى فهمه فهماً عميقاً، وتؤوله اعتماداً على قدرات المتلقي، وأسلحته العلمية والنقدية والثقافية، واعتماداً على شروط

باحث وأستاذ في جامعة مؤتة.

موضوعية موجودة في النص نفسه وفي لغته»(7). وقد سمّى هذا النوع من القراءة بـ«القراءة الإنتاجية»؛ «لأنّها لا تبقي المتلقي عنصراً سلبياً في عملية التأويل، ولكنها تُفعّل دوره وتستثمر قدراته ورؤيته»(8). ومن هنا تتعدد القراءات بتعدد القرّاء؛ لأنّ كلّ قارئ يستقبل النص نفسه استقبالاً مختلفاً عن القرّاء الآخرين؛ لأنّه ينتج النص بعد عرضه على أدوات ليست مطابقة تمام المطابقة لأدوات الآخرين، فلكلّ قارئ أدوات استقبال وتوجيه تختلف بطبيعة الحال عن الآخر ويوجهها صاحبها على صورة مختلفة عن غيره، مما يعطيه فرصة لإنتاج النص على نحو مختلف تماماً(9).

وهو بهذا الوعي النقدي يفيد من أطروحات نظرية التلقي/ جمالية التلقي، التي ترى أنّ قراءة النصوص عملية أساسية وفاعلة لوجود الأدب، وأنّ العلاقة بين النص والقارئ علاقة وجودية؛» فالأدب نص وقارئ، أما النص فهو وجود مبهم كحلم معلق لا يتحقق هذا الوجود إلاّ بالقارئ»(10). ومعنى هذه العلاقة» ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصيّة وفعل الفهم عند القارئ»(11). وقد أكّد آيزر هذه العلاقة واعتبرها» علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدّم النص إلى القارئ يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأنّ النص أثّر في القارئ وتأثر به على حدّ سواء»(12)، وشدّد على أنّ» الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه»(13).

فكلّ قراءة إذاً هي تفاعل خلاّق قائم على الحوار والتواصل بين القارئ والنص، وبغير هذا التفاعل تصبح القراءة ناقصة ومبتورة، وهذه أولى مرتكزات نظرية آيزر الجمالية(14). ولغة النص هي أساس ذلك التفاعل بينهما؛ لأنّها" محور الارتكاز، والإشارة المجازية الكبرى التي تنتظم خبرات القارئ وهو يولج النص والوجود والعالم في هذا النسيج اللغوي المتميز، ويجعل من النص نافذة تفتح على الموجود وتكشف عن الوجود في تجلياته ومساقاته"(15)، وتقوده من ثمّ إلى هدف أسمى هو إنتاج المعنى، والكشف عن القيم الجمالية المستورة خلف بنى النص وتراكيبه وصوره؛ فتحدث لديه لذّة خاصة تتحقق ضمناً "من خلال جهده في إبراز لذّة الآخر والكشف عن قوانين تحققها في مادة اللسان"(16).

وفي ضوء هذا التصور العميق لمفهوميّ النص والقراءة النصيّة يشير الرواشدة إلى المهمة الثقيلة الملقاة على عاتق القارئ/ المتلقي باعتباره ركناً أساسياً في العملية الإبداعية، وعنصراً فاعلاً في إنتاج النص، بل مالكاً له، ومشاركاً فيه، إذ تواجهه إشكاليات تأويلية متعددة، خصوصاً حين يواجه نصوصاً إبداعية تراوغ في تقديم مقاصدها إليه مباشرة، ولاسيما تلك النصوص التي حققت قدراً عالياً من الأدبية - الشعرية - من مثل الإيحاء والعمق والإيهام والرمز. حيث يقول «إنّ لغة الشعر الحديث تُعنَى بالمتنافر والمتباعد، ويقع على عاتق المتلقي واجب البحث عن علاقات تجمعها، مما يضعه أمام احتمالات غير يقينية أو مؤكدة، يفترض به أن يحسب حسابها عند مباشرته التأويل. عندئذ قد يوفق الجهد التأويلي، وقد يجانبه الصواب. وفي كلا الحالين قد لا يتطابق التأويل مع مقاصد الشاعر»(17).

ويؤكد ذلك في موضع آخر حيث يرى أنّ النصوص الشعرية الحديثة لا تقول كلّ ما تريد، ولا يمكنها أن تقول بسبب طبيعة الشعر التي تهرب من التفاصيل، وتميل إلى الترميز، وتقفز عن المباشرة والمنطقية، فتتوسل بالفراغات والحذف والانقطاع ولعبة الضمائر والإحالات لتقديم رؤيتها(18). فلغة بهذا التعقيد والإشكال تحتاج قارئاً مثقفاً «لا تقل ثقافته بأي حال عن ثقافة المبدع حتى يكون المشترك المعرفي متحققاً، ولكي يوظف هذه الأطر المعرفية في تأويل النص وكشف دلالاته،

ذلك أنّ القرّاء أشخاص مسلحون بأدوات مختلفة قادمة من حصيلة ثقافتهم ووعيهم وقدرتهم الخاصة ومعرفتهم بالرموز والتراكيب وأنظمة اللغة وعلاقاتها»(19).

ومن هذا المنطلق شرع الرواشدة في دراسته للنصوص الشعرية الحديثة، وقد تبيّن من خلال تلك الدراسات النصيّة ما يلي:

1- قيام الناقد أولاً بالوقوف على (العنوان) باعتباره كما يقول بؤرة النص ومفتاحه، والجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يُقلّص مساحة البياض فوق النص(20)، ثم محاولة تفكيكه؛ لما لذلك من دور بارز في فتح مغاليق النص وإضاءة عتمته، والوصول إلى مضامينه. ومثل هذه الوقفة العميقة عند عنوان النص نجدها في قراءة الرواشدة لقصيدة «الوقت» لأدونيس؛ لما لذلك من دور بارز في تحديد هوية النص، حيث يقول: «وحين ننظر في عنوان النص نجده مكوناً من كلمة واحدة هي «الوقت» وتسعفنا الدلالة المعجمية لكلمة الوقت في تحديد مدلولها؛ إذ تدل على مقدار من الزمان قدر لأمر ما، فما المقدار الزمني هنا ولمَ حُدِدّ؟ لقد نظمت القصيدة في تاريخ اجتياح القوات الصهيونية للبنان ومحاصرتها بيروت تسعة وثمانين يوماً، ولعلها قد عبّرت عن أزمة النفس الإنسانية المحاصرة بالوقت والمحاصرة بمن يتسلّطون على الوقت آنذاك...» (21).

ويقول في تحليله لقصيدة «إسماعيل»: «ولكي لا نذير الحديث بعيداً عن عوالم النص ورؤاه، أقدّم باختصار تصوراً عنه، فعنوان النص «إسماعيل»، وإسماعيل هو النبي المعروف الذي يعود إليه الرسول محمد (ص) وعرب الشمال، والذين سُمّوا العرب المستعربة؛ وهو في عرف الناس جدّ العرب بوصفه جدّاً لسيدنا محمد (ص)، والشاعر الآن يخاطبه رافضاً ما انساقت إليه الأمة المنحدرة من هذا النبي؛ لأنّها لم تستطع أن تحقق لنفسها موقعاً بين الأمم، ولذلك يرفض تميماً وتغلب وأمية - على وفق النص - محاولاً أن يبحث لنفسه عن طريق جديد لا صلة له بالماضي، ويختط دربه الوعر تحدوه رغبة في الخلاص من واقعه»(22).

كما توقف الناقد على عنوان قصيدة دنقل «من مذكرات المتبي في مصر»(23)، وعلى ثلاثة نماذج أخرى متفاوتة في تأثيرها على الاستقبال، الأول من قصيدة خليل حاوي وعنوانها «بعد الجليد»، والثاني من قصيدة لمحمود درويش بعنوان «عزف منفرد»، والثالث من شعر شوقي بزيع بعنوان «الرحيل إلى شمس يثرب»(24).

2- قيامه في كل مقطع من مقاطع النص بالتّمركز حول مفردة واحدة يمكن تسميتها بـ«الكلمة المفتاح»، ومحاولة تفسيرها، والبحث عن دلالاتها ورموزها، وعن المفردات الأخرى المجاورة التي تدور في فلكها، وتقيم معها علاقات من نوع ما بغية الكشف عن تلك العلاقات ومدلولاتها الظاهرية والباطنية للوصول إلى العلاقات النفسية للشاعر الذي أقام تلك العلاقات اللغوية. حيث يقول في دراسته لقصيدة «ريتا والبندقية» لمحمود درويش:»تبدو كلمة (ريتا) محتاجة إلى تأويل، ويمكننا القول باختصار إنّها علم أعجمي أنثوي ذو خصوصية جسدية، وتأخذ اللغة نفسها في هذا الجزء من النص منحى يعبّر عن الجسد والشهوة، فها هي ذي تنام في حديقة جسمها، فتحقق لنفسها موقعاً مستقلاً عن الآخر، وهي تحمي جسمها بسياج من التوت، وعلى الرغم من أنّ التوت - في النص - يمثل عامل حماية فإنّه من جانب آخر يصبح عامل إغراء، إذ يدعوه للإقدام بما يثير فيه من شهوة، بعد ذلك يلتجئ الشاعر إلى لغة هادئة تعينه على تحقيق ما يطمح إليه، ويغنيه عن اللجوء إلى القوة - أحبك - عندئذٍ ينام عصفوران تحت يديه، وتنام موجة القمح النبيل على تنفس ريتا البطيء»(25). وكذا الأمر في تحليله لمفردات أخرى في القصيدة نفسها، كمفردتي: العصفورين والقمح.

ويقول في قراءته لقصيدة أخرى من شعر حسب الشيخ جعفر بعنوان «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»: «يواجه المتلقي في هذا النص إشكالية تتمثل في دلالة المفردات، أو لنقل في العلاقة بين الدال والمدلولات. فمعظم المفردات من لغة لم نعد نألفها في الوقت الراهن، ولم تنل لدينا أي اتفاق أو مواضعة، مما يجعلها عقبة تواجه المتلقي عند الخطوة الأولى من العمل، وتظل ترافقه إلى مستوى الدلالة الكلية للنص، فامرؤ القيس المعاصر يحاول أن يطرد آلام المنفى وعاديات الزمن عن قلبه/ أردّ عن خميلة الحنايا/ جرادة المنفى ومنقار الزمن/، ثم يحاول أن يستردّ البرق من مفازة بعيدة، وفور سماعنا ذلك نصطدم بإشكالية الرمز اللغوي في مستواه الشعري، فما دلالة البرق؟ هل هو الملك مثلاً، أم العدالة أم الأمل؟ الحقيقة أنّ النص لا يسعف في كشف دلالة محددة، لأننا لم نتواضع على دلالة البرق تتجاوز الخير والمطر والبشارة بهما، أمّا العلاقات الدلالية الأخرى فإنّها مما لم يتواضع عليه أبنا الأمة»(26).

3- قيامه بطرح الأسئلة والاستفسارات، ووضع الافتراضات والاحتمالات والنفاذ من خلالها إلى استبطان المعاني السطحية والباطنية، أي البحث عن المعنى ومعنى المعنى؛ لتبديد عتمة النص، وسبر أغواره، وفكّ مغاليقه. ويلحظ هذا بشكل جليّ في قراءته لأيّ مقطع من مقاطع أيّة قصيدة، حيث يقول في تحليله لمقطع من قصيدة «حصار لمدائح البحر» لمحمود درويش: «وتتجاوز الإشكالية الجزء الأول من السطر الشعري إلى الجزء الثاني منه، إذ إنّ البيت قد أبهم لغموض الدوالّ اللغوية فيه، من مثل (صرخة) و(ساحل) من جهة، ولغموض العلاقة الإسنادية لالتباس الفاعلية في الفعل (يتعرج) من جهة أخرى، إذ يُشْكِلُ علينا تحديد فاعل هذا الفعل، فمن الذي يتعرج هل هو الحرير أم الساحل؟ وإذا ما ترجّح أحدهما، فستبرز إشكالات أخرى، فإن كان الذي يتعرج هو الساحل، فما قيمة وصوله؟ وإلى أين يصل؟، وإن كان الحرير هو الذي يتعرج، فما دلالة الحرير؟ ولِمَ يتعرج؟ وإلى أين سيصل؟»(27).

ويقول في تحليله لمقطع من قصيدة للبياتي: «ما دلالة الروابي والقارة الخضراء؟ هل هي قارة حلم جديد أم قارة أسطورية؟ إنها قارة خضراء دائمة العطاء والخير، تفارق العالم القاحل، فإن كانت كذلك، فما العلاقة التي تربطها بالعناصر الأخرى؟ من مثل المطاط والعاج وطعم الزنجبيل؟ هل المطاط عنصر دال على الصناعة، ويمكن أن تنتقل الأمة إلى عصر الصناعة إذا ما استخدمته؟ ربما يكون هذا التوجيه مقبولاً، لكنه يفتقر إلى دليل، وكذلك لا يوجد خيط سري يوافق بين القارة والعاج وطعم الزنجبيل، وقد يكون لهذه العناصر دلالة النقاء...» (28).

4- اهتمامه الشديد بالبنية الكلية للنص. وهي أن يكون للخطاب جامع دلالي وقضية موضوعية يتمحور النص حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعددة كالعنوان والتكرير(29). فهو يركّز على تفكيك عنوان النص كما ذكرنا، ويحاول إبرازه، وربطه بالبنية الكلية له، ويركّز أيضاً على دراسة المقاطع التكرارية في النص؛ لأنّ الشاعر - كما يقول - لا يكرر شيئاً في نصه إلا ويقصد أن يرسّخ مقوله ما من خلال ذلك. ويعزّز رؤية يرى أنّها جديرة بالالتفات إليها (30). وهو بهذا يقترب من بعض مبادئ البنيوية. فقد توقّف الرواشدة على سبيل المثال لا الحصر عند اللازمة الأساسية التي ظلت تدور في قصيدة «الوقت» لأدونيس وهي قوله: «حاضنا سنبلة الوقت، ورأسي برج نار» ونفذ من خلال ذلك إلى دلالات عميقة أبرزها ذلك التكرير(31).

5- للناقد وقفات أسلوبية تظهر أبعاداً دلالية عميقة في النص المدروس، وتكشف عن طبيعة شخصية منتجه، وعن رؤيته وموقفه وفكره. فهو يرى «أنّ بروز أسلوب ما في النص لا يأتي على نحو مجاني، ولكنّه يمكن أن يصبح مفتاحاً من

مفاتيح النص، وكشف رؤيته وطبيعة الموقف الذي كان يسكن قلب صاحبه لحظة التجربة»(32). ويؤكّد أنّ ميل المبدع إلى نمط أسلوبي دون غيره يكشف عن رؤى وأبعاد إشارية تختلف عما يقدّمه أسلوب آخر، ويكشف عن طبيعة شخصية المبدع نفسه، وآليات تفكيره(33).

فقد توقف الرواشدة على ظواهر أسلوبية في قراءته لقصيدة «الوقت» الأدونيسية، تمثلت في استخدامه أساليب الاستفهام، وأدوات التعجب، وتكرير الأفعال، وأساليب النفي، والظرف، والجملة الاسمية، وأدوات الوصل(34). كما توقف على بعض الملامح الأسلوبية التي أبرزت ظاهرة الإنزياح التركيبي في قصيدة «إسماعيل» كالتقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات(35).

وتوقف أيضاً على بعض الملامح الأسلوبية التي أبرزت ظاهرة السخرية والتهكم في شعر عرار: كالاستفهام الإنكاري، والمقابلة، والتضاد، واللغة الجارحة القاسية، والصور الكاريكاتورية(36).

6- للناقد وقفات إيقاعية تكشف عن المواقف النفسية والفكرية لمبدع النص، وتجلّي بعض المعاني المستورة فيه. فهو يلجأ إلى دراسة تفاعلات الصور مع الأوزان الموسيقية الخارجية والداخلية في النص الواحد: كالوزن والقافية، وأشكال من الإيقاع الشعري: كالتوازي، والإنزياح الإيقاعي، والتدوير والقافية والوقفة الشعرية، وغيرها؛ لأنّه يؤمن بأنّ هناك اقتراناً وثيقاً بين الإيقاع والدلالة على نحو يوحّد ما بين الخروج الإيقاعي والرؤيوي معاً(37)، ويرى أنّ «الاعتناء بمثل هذه الظواهر الإيقاعية يظلّ خادماً للنص، إذا ما بقي في حدود مقبولة، ولم يصبح هدفاً يلاحقه الشاعر ويُسخّر كلّ وسيلة لتحقيقه»(38).

وعليه فقد بيّن الرواشدة بعض الظواهر الإيقاعية في الشعر الأردني الحديث، ودرس بشكل معمق «بنية التوزي في شعر يوسف الصايغ»، و«ملامح البنية الإيقاعية في شعر عرار» و«تحولات بحر المتدارك في شعر إبراهيم نصر الله»(39). حيث يقول في قراءته لقصيدة إبراهيم نصر الله وعنوانها «أغنية للبتراء»: «إنّ من ينعم النظر في النص لن يعدم تأويلاً لمثل هذا الانزياح الإيقاعي، فقد عبّر النص من بدايته عن حالة استسلامية للآخر - البتراء - فهي التي تبعث في دمه الحمائم والرياح والبحار البعيدة والمدن... لقد كان الآخر مصدر الفاعلية، وكان الشاعر عنصراً سلبياً متقبلاً للأمر، ولم يسهم في تشكيله، وقد تناسب وحالة السكون والتقبّل إيقاع محدّد هو بحر المتدارك، وحين بدأ يدخل في دور الفاعلية عند قوله «فنولّي الحدائق يوماً علينا» أخذ الإيقاع يتحرك بين يديه على نحو مختلف..»(40).

ويقول في قراءته لقصيدة علي الفزاع وعنوانها «اعتراف» «إنّ بروز القافية في هذه المقطوعة لم يأتِ دون فائدة تخدم النص، فقد عبّرت القافية عن رغبة الشاعر في الوقوف مع الذات طويلاً، فقد أصبح الحزن عنصراً مضللاً لمعاشرته النفس زمناً طويلاً، بحيث استحال نخلة تظلل صاحبها، مما يعني أنّ النفس أدمنت الحزن وصارت تألفه أكثر من ألفتها الفرح والسعادة، وهذا يعني أنّ مضي الزمن قد عظّم دور الضلال وضياع الأماني، وحين يبلغ النص جانب الأمنيات يتوقف وقفة تقفوية بارزة تعلن لنا دور هذا التمني، فالعمر ما ذهب سدى والرؤى ما كانت سراباً، إلاّ لأنَّ التمني ظلّ وهماً لم يحقق لصاحبه شيئاً، مما يجعل القافية القائمة على كلمة «التمني» معلماً دلالياً بارزاً إضافة إلى كونها معلماً إيقاعياً مفصلياً في النص، فهي الفيصل بين الوهم والحقيقة»»(41)

7- اهتمامه الشديد بالصورة وتعلقه بها تعلقاً كبيراً، وهذا ملمح بارز في تحليلاته كلّها. فهو يعتبرها القاعدة الأساسية

التي يستند عليها في الدراسة والتحليل؛ ولهذا يسعى الرواشدة دائماً لدراسة المعاني الخلفية أو الرموز المختبئة وراء تلك الصور.

2-2 رأي في المنهج:

يمكن القول - في ضوء ما سبق - بأنّنا إزاء منهج قرائي متكامل، واضح المعالم، بيّن القسمات، يتميّز بثقافة الرواشدة الغزيرة، ومخزونه الثقافي الهائل، الذي جعله ناقداً موسوعياً، وقارئاً مجتهداً مجدداً، حيث تظهر معالم هذه الثقافة بارزة في قراءاته النصيّة، وحفرياته العميقة في الألفاظ، ونبش دلالاتها البعيدة أو اختراقها؛ كي يرى ما تخبئه في حواشيها وبين جوانبها. هذا بالإضافة إلى عمق تطبيقاته وكثرتها، الأمر الذي يجعلها تطغى طغياناً كبيراً على الجانب النظري، وهذا ما تفتقده كثير من دراساتنا النقدية الحديثة.

والرواشدة بهذا المنهج القويم مثال للقارئ المجتهد المنتج، الذي يؤمن بأنّ صاحب النص قد بذل المشقة الشديدة في أداء المعنى، «وقطع إليه الشقّة البعيدة، وأنّه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنّه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص»(42)، وأنّ عليه قارئاً أن يكدّ ذهنه، ويُعمل فكره، ويبذل جهداً مضاعفاً بغية الوصول إلى ذلك المعنى؛ ولهذا تجده يؤكّد بأنّ ثمة نصوصاً صعبة معقدة، أو عميقة مركبة تصيب المتلقي بخيبة التوقع، وكسر أفق الانتظار، فتنأى عن أن تكون مادة مستهلكة تنتهي بعد اللقاء الأول. ومثل هذه النصوص تدفع المتلقي للبحث عن آليات جديدة متطورة لمواجهتها، لأنّ أدواته التقليدية ستخفق في أداء هذه المهمة حتماً(43).

وأخيراً فإنّ قراءات الرواشدة نمط لقراءة الشاعرية التي حدّها تودوروف(44)، والتي تسعى إلى كشف ما هو مخبوء في جوف النص، وتقرأ فيه المعنى ومعنى المعنى. وهي بالإضافة إلى هذا نموذج للقراءة الخلاّقة المنتجة، التي تهدف إلى إيجاد الخيوط الناظمة لبنى النص، وتراكيبه، وصوره، ثمّ نسجها بصورة مبدعة متقنة، تُظهر مقدرة الناقد على إنتاج نص، يضاهي النص الشعري نفسه في مجال إبداعه.

الملخص:

يكشف هذا البحث عن ظاهرة القراءة / التلقي من الناحية التطبيقية، وذلك بالوقوف عند عدد من الدراسات النصية (القراءات التطبيقية) التي قدّمها سامح الرواشدة تحدد من خلالها منهجه القرائي، الذي مكّنه من سبر أغوار النصوص الشعرية الحديثة، وفكّ مغاليقها ورموزها، واستجلاء قيمها الجمالية المستورة وراء مفرداتها وتراكيبها وصورها.

الهوامش:

1- انظر: الرواشدة، سامح، «قصيدة «الوقت» لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام »، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003؛ ص ص 515-532؛ و«قصيدة «إسماعيل» لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام»، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003؛ ص ص 467-481.

2- انظر: الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية: دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الطبعة الأولى، 1999، ص ص 71-108.

3 () انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل: دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الطبعة الأولى، 2001؛ ومغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2006.

4- انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص 17.

5- نفسه، ص 13-14.

6- انظر: نفسه، ص 83.

7- نفسه، ص17.

8- نفسه، ص17-18.

9- نفسه، ص19.

10- الغذّامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 75.

11- خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص 151.

12- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1989، ص37-38، وانظر: إبراهيم، نبيلة:» القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال»، فصول ، م5، ع1، 1984، ص 101.

13- خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص 156.

14- انظر: إسماعيل، سامي: جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ، ط1، 2002 ،ص 111.

15- نصر، عاطف جوده: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص 153.

16- خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 130.

17- الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص65.

18- الرواشدة، سامح، «قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام « مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003، ص517.

19- الرواشدة، سامح، مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص94-95؛ وانظر: إشكالية التلقي والتأويل، ص 17.

20- انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص97.

21- الرواشدة، سامح، «قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام « مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003، ص522.

22- الرواشدة، سامح، «قصيدة «إسماعيل» لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام»، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003؛ ص 468.

23- انظر: الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية: دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الطبعة الأولى، 1999، ص 78.

24- انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص97-102.

25- نفسه، ص51-52.

26- نفسه، ص55، وانظر ص53، 56، 58.

27- نفسه، ص59.

28- الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص67، وللمزيد من الأمثلة انظر: ص56، 64، 65؛ «قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام « مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003، ص518، 519.

29- انظر: الرواشدة، سامح، «قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام « مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003، ص522.

30- انظر: نفسه، ص523.

31- انظر: نفسه، ص523.

32- الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص 34.

33- الرواشدة، سامح، مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ص59-60.

34- انظر: الرواشدة، سامح، «قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام « مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003، ص521-522.

35- الرواشدة، سامح، «قصيدة «إسماعيل» لأدونيس: ثنائية الاتساق والانسجام»، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد 3، 2003؛ ص 467.

36- انظر: الرواشدة، سامح، مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ص60-74.

37- انظر: نفسه، ص118.

38- نفسه، ص166.

39- انظر: نفسه، ص113-218.

40- نفسه، ص120.

41- نفسه، ص126-127.

42- الجرجاني، عبد القادر، أسرار البلاغة في علم البيان، شرح وتعليق: محمد رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص123.

43- انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، ص20.

44- انظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص76.

شخوص الكاتبة: أحوال طباقية ونهايات موحشة ممتدة

د. رزان محمود إبراهيم



يتسم عمل أماني سليمان القصصي "شخوص الكاتبة"* بتنوع ظاهري، يأخذ قارئه بعيداً تجاه تحليل يقوده إلى (مغالطة التجريد الباطل/ fallacy of vicious abstraction)، بمعنى تفتيت العمل إلى أجزاء، والنظر إلى كل مفردة قصصية باعتبارها وحدة منعزلة عن مجمل المفردات القصصية الأخرى. وفي هذا -دون شك- إساءة كبيرة بحق العمل؛ فقيمة المجموعة القصصية الأولى التي تقدمها صاحبتها لا يمكن التعرف إليها، أو حتى إكسابها قيمة حقيقية إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ما يتيحه السرد فيها من إمكانيات تكشف للقارئ أن لكل عنصر فيها مقابلاً ضدياً يكسبه قيمته، ويسهم على نحو لا غنى عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، فتتكامل العناصر وتمتزج لتحقيق وحدة حقيقية تسبغ على العمل طابعه المميز الذي يصبح علامة فارقة يعرف بها.

إن كانت القاصة قد اختارت "شخوص الكاتبة" عنواناً لمجموعتها القصصية، وهو العنوان الذي حملته القصة السادسة في هذه المجموعة؛ فإن هذا يعطي مبرراً لتكون فاتحة يُنطلق منها إلى بقية نصوصها الحكائية. ما يلفت النظر في هذه القصة أن صاحبتها تقدم منظوراً خاصاً لفعل الكتابة والإبداع، تحاول من خلاله تفسيره وتعليله، وهو ما تتوسل إليه سرداً متدرجاً مغلفاً بثوب رمزي لم يشأ أن يسلم نفسه بسهولة إلى القارئ؛ فالعمل ما فتئ متنقلاً بين الواقع والخيال على نحو متشابك، قد يوقع القارئ في حيرة مؤقتة، إلا أنه يعود ليعلن عن نفسه بعد ذلك.

في حديثها عن شخوصها تقول الكاتبة: "تعرف تماماً كيف تراوغهم، تقهرهم،... في الحكايا وفي الأحلام حسب، أما في الحياة، فهي المقهورة أبداً". فإن كان الإنسان مقهوراً أبداً على أرض الواقع، لا تتاح له أبداً فرصة التحكم بصيرورة الأحداث، فإن الإبداع يشكل حالة تعويضية تتيح له مساحة واسعة لممارسة حريته كيفما يشاء. وإن كنا على الصعيد النقدي نؤمن بما يطلق عليه "القلق الفني" باعتباره حالة ناجمة عن عدم انسجام العالم الداخلي للأديب والعالم الخارجي، تشكل في الوقت نفسه حافزاً قوياً للكتابة، فإن هذا

باحثة وأستاذة في جامعة البترا.

ما نجده في هذه القصة التي تقول فيها" لا.. لا.. للطمأنينة". وهو ما تعبر عنه بغيم أسود يأتي بالمطر، خلافاً لغيم أبيض لا يأتي أبداً بالمطر. وهو ما يذكرنا أيضاً بأحاديث نقدية كثيرة رأت في الكتابة فعلاً تطهرياً، يشكل متنفساً يسهم في إنقاذ الأديب من عزلة نفسية، يمكنه التغلب عليها بما يمكن أن يحققه من وظيفة تواصلية، قوامها مشاركة وجدانية فاعلة يمكن للمبدع –حال توفيقه- تحقيقها.

إن كان فعل الكتابة نتاج حالة من القصور التي يعيشها الكاتب على أرض الواقع، فإن الخيال يلعب دوراً فاعلاً تعويضياً يكسب صاحبه راحة ما، لذلك تقول القاصة:" ولما كنت مستحيلاً، كان علي أن أستبدل بك ما يورث شطراً من روحي شطراً من الراحة، فكانت الكتابة المعادل الموضوعي لك". لذلك تتابع بالقول:" منذ ذاك الحين لم أرك، منذ ذاك الحين لم أتوقف عن رؤيتك: كنت بطل قصصي المتفرد، كنت الراوي أحياناً والمروي أحياناً أخرى، كما تكرر أن تكون المروي له".

إن كنا لمسنا تشابكاً لافتاً بين الخيال والواقع في القصة الآنفة، فإن هذا مما يمكن متابعته في" سيدة البهارات" التي تبدأ بحلم جميل يصطدم بواقع مضن، يشبه إلى حد كبير ما تقوم به سيدة البهارات التي يقتضي عملها فعلاً تضليلياً يجمل الواقع ويزيفه؛ وهو ما ترتكز إليه الكاتبة أيضاً في قصتها "زهرة"، إلا أن الحلم فيها يتحقق على نحو مخيب مقلوب، فبدلاً من زهرة حلمت بها البطلة هدية من شاب وسيم، تنتهي القصة بكعب حذائها المكسور يقدم إليها بعد معركة حامية الوطيس مع واقع المواصلات المضني. والأمر لا يبدو مختلفاً في قصتها" أشلاء صغيرة جداً"، إذ تقع البطلة في حب رجل لم تره قط، عبر صورة تلتقطها، ما تلبث بعد ذلك أن تبحث عنها في وجه كل رجل يمر من طريقها، وحين تصل إلى حالة من يأس تدفعها إلى تمزيق الصورة وتحويلها قطعاً متناثرة، يبرز ذاك الحلم ليكون واقعاً، لكن بعد فوات الأوان على ما يبدو.

إن كان الزمن عموماً في هذه المجموعة القصصية يحمل بعداً تدميرياً، فإن هذا الأمر يبدو جلياً في قصتها الأولى" السطح"، حيث يكون الزمن شاهداً للنهايات المأساوية، فالماضي ينطوي على سعادة ما، تتنافى والحاضر المعيش، والقارئ يدرك أنها من زاوية نفسية خاصة تنتصر لماض بعيد ينطوي على سعادة طفولية. لذلك يواجه القارئ في هذه القصة ارتداداً صوب ذكريات الماضي، يصدر عن إحساس ما بقيمته الإيجابية، وبرغبة حثيثة في التخفيف من شدة وطأة اللحظة الحاضرة على النفس. وإن كان الزمن في هذه القصة قد برز بطلاً فاعلاً فيها، فإنه ما انفك ملاصقاً لأمكنة قريبة كانت مادة للحنين، والقصة في هذا المقام تكرس هذه الأمكنة على نحو مكثف غايته رصد التغير الذي يحدثه مرور الزمن في الموجودات، وهو ما بات الشاغل الأكبر في هذه القصة، كما في قولها: "لم يعد ثمة (سطح)، كما تغيب الأشياء كلها غاب". أو حين تقول:" شحب بيت الجيران في غيابهم، وهرم بسرعة عجيبة، تفسخت جدرانه حزناً، وتثاءبت أعشاب حديقته طويلاً...وظلت شجرة التين".

يأتي الموت في هذه القصة ليشكل بالتآلف مع قصص أخرى في هذه المجموعة ملمحاً متكرراً ينسجم والجانب التدميري الذي جنحت إليه في نهاياتها، فأبو محمد لم يبق منه" غير صورته محمولاً على أكتاف ستة رجال... أول جثة أراها بعيني، ولم أفهم أن للحياة سراً وللموت لغزاً". هذا اللغز الذي بقي كذلك في قصتها" الرجل الذي كان ماشياً يحمل بقجة". إن كان من السهل علينا رصد الملامح الخارجية للأشخاص الذين نراهم، فإنه من الصعوبة بمكان اختراق ما في أعماق نفوسهم الداخلية؛ لذلك بقي ما في البقجة التي كان

يحملها هذا الرجل لغزاً يعادل حقيقة إنسان يحضر ويغيب دون أن نعرف ما في داخله. وإن كانت البطلة قد نسيت وجوده في وقت ما، فإن الموت يأتي منبهاً، يعيد اهتمامنا بالأشياء، وكما ابتدأت القصة برجل يمشي ويمشي حاملا بقجته، فإنها تنتهي بامرأة تمشي وتمشي حاملة بقجة، بما قد يكون إشارة إلى دوران الحياة وحركتها، ومن ثم الخروج منها تاركين جملة من الأسرار تشبه ما في البقجة.

لا يمكن الحديث عن الموت بمعزل عن الحياة، ومن هنا جاءت قصة "صباح أبيض" ضمن ثنائية تضادية، ما بين سواد في الداخل فرضه موت يأتي خبره عبر الهاتف، وخارج أبيض تحمله ثلوج يشتد بياضها لدرجة السواد، فالسواد يعاند البياض ويزيحه، ويبقى الإنسان حائراً بين الأشياء، مؤكداً ضبابيتها وعدم قدرته على تحديد كنهها.

في قصة (سطح) أيضاً يطالعنا سرد ذو طابع أنثوي، وهو ما يمكن التنبه إليه في لحظات من التأمل والوحدة، يمكن مطالعتهما حين تقترب بطلة هذه القصة من الطبيعة، فيما يعرف بسعي روحي تمتاز فيه المرأة على الرجل. حين يفقد المكان ملامحه المعتادة، وتظهر بوادر اليأس والوحدة، فإن كثيراً من النساء يشعرن بالراحة من خلال التجذر في الطبيعة، لذلك تقول: "لم يعد أمامي غير الحمام أقضي ساعات طويلة في مراقبة أسرابه، تموج في سماء سطحنا الزرقاء، تتداخل وتتباعد في لوحة لم أجد أجمل منها حينذاك".

لم يقتصر حضور هذا الملمح الأنثوي على هذه القصة فحسب، فالقارئ لا محالة يستطيع أن يلمس ظلاله في "عرافات شهريار"، وهو ما تؤثر القاصة ملامسته بحس فكاهي لا يخلو من طابع عراكي، فشهريار الذي يتصدر اسمه العنوان كناية عن سلطة تقليدية قامعة، سيتضاءل أمام شهرزاد. والقصة امتداد لنهاية عرفنا فيها أن شهرزاد استطاعت تأجيل قتلها قرابة عامين وتسعة أشهر، وهو ما ولد حالة من الغيظ الشديد لدى مستشاري شهريار الذين أودت شهرزاد برجولتهم كما فعلت بشهريار. وإن كانت العرافة قد تنبأت له بأنه سيعوي مثل ذئب في ليلة ماطرة؛ فإن هذا ما تنتهي إليه القصة حين" راح زاحفاً على يديه ورجليه عاوياً باتجاه السرير".

يحكم هذه المجموعة القصصية راو يتلذذ بلعبة السرد، ويتماهى مع بعض شخصياته. يلحظ القارئ أن صوت الشخصية لا يستقل بذاته إلا في القليل؛ فمما لا شك فيه أن صاحبة هذه المجموعة فيما تطرحه من قضايا، تحمل كثيراً من إدراكها للعالم، حتى وإن كانت في أكثر من قصة تتحايل على القارئ عبر لعبة سردية تستخدم فيها تناوباً سردياً يتم توظيفه لتضمين رؤى ضبابية غير مألوفة، وهو ما نشهده في قصتيها" المهووس"، و "الأميرة"؛ في الأولى يبقى القارئ في حيرة من أمره أمام حوار ضمني مع شخص مهووس، يستبطن ما في داخل امرأة من أفكار لا تنطق بها، وفي الثانية يستمر القارئ في حيرته أمام تناوب سردي آخر يتابع فيه أحداث القصة مروية على لسان البطلة حيناً بضمير المتكلم، وعلى لسان الراوي بضمير الغائب حيناً آخر.

والقصتان السابقتان تأتيان على نحو مغاير لطبيعة نصوص المجموعة القصصية الأخرى، فما بدا لي فيهما أنهما تتوسلان شخصيات فانتازية غير واقعية، تحملان رؤية خاصة بالقاصة، وهو ما يتضارب أو يتناقض وطبيعة الشخصيات أو الأحداث التي تناولتها في كل من قصتيها "بسبع أرواح" و"الجدار والعصا"؛ فكلتاهما لقطات حياتية تعبر فيهما الكاتبة عن لحظات من التوتر تترك آثارها في النفس في ما يشبه الوشم على الجسد، لذلك كثرت فيهما أفعال توحي بهذا التوتر من مثل" لم أنم تلك الليلة، سبع أرواح تحوم حولي، تتلوى، وتموء، تسير على الجدران باتجاه السقف فتمشي عليه، ثم تهوي إلى الأرض، فتدور حول السرير، تئن تتمطط فوق الحرام الذي أتغطى به..".

الملاحظ في هذه المجموعة القصصية أنها تتفاوت في مستوى الإضمار، فالقليل منها يحمل أبعاداً تفسيرية تأويلية، إلا أن أكثرها يسلم نفسه بسهولة تكاد تصل حد الإضرار بها في بعض الأحيان؛ كما كان في القصة الأخيرة "الجدار والعصا"، حين حرصت الكاتبة على إيضاح طبيعة الشخصية على نحو ملح، دفعها في بعض الأحيان إلى تكرار المعنى في أكثر من موقع؛ (هجوم يشبه القنبلة، بصوت كأنه دوي قنبلة)، أو حين كررت أكثر من مرة أن المعلمة هاجر لا ترد تحية طالباتها، أو حين يأتي صوت الراوي العليم الذي يحلل شخصية هذه المعلمة على نحو مباشر.

في المقابل بدت لي قصة "المهووس" غير قابلة للفهم؛ فما أرادته الكاتبة غير واضح أبداً، فما معنى هذا الحوار؟ وأية قيمة تبحث عنها من خلاله؟ خصوصاً أن الرجل في النهاية يغلق الباب ويمضي، في وقت نعرف فيه أن وجود المرأة معه في نفس المكان هو أمر طارئ، فهي التي تدخل عليه وتقتحم ركنه الخاص؛ إلا إن أرادت الكاتبة أن تدخلنا في عالم العجائبي، لتقول لنا إن هذا كله يدخل في باب الفانتازيا، لذلك غاب المنطق عن أحداث هذه القصة غياباً مطلقاً. لعل هذا ينطبق أيضاً على قصة "أميرة" أيضاً، فالبطلة حين غنت، خرج صوتها بهياً ورائعاً، مع أنها كانت تبكي لأنها فضلت الصمت على الكلام، فكيف يخرج صوتها بما يخالف حالتها النفسية؟ كذلك كنت أفضل -وهي تندب غياب سطح ظل إلى زمن قريب ذاكرة- أن لا تختم بالقول: "لم يبق سواها، إلى جوار فضاء مفاجئ يملأ نافذة مطبخنا بالشمس". فيما يمكن أن يحمل معنى تأويلياً لا ينسجم وما أرادته الكاتبة.

في هذا العمل تتساقط الأسماء على نحو لافت، فالتسمية اختلاف، وهو ما لا تريده القاصة، لأن الاختلاف لا وجود له، وهي أرادت في نهاية الأمر أن تقدم نماذج إنسانية متنوعة، عبر حكايات متمايزة في تفاصيلها، لم تشأ من خلالها أن تقدم حلاً لمشكلة، بل هي نتيجة الشعور بوجود مشكلة -حسب ألان روب غرييه- وبعدم القدرة على حلها، لذلك جاءت النهايات إشكالية على الأغلب، إذ تبقى المشكلة دون حل، وهو ما عبرت عنه باستخدام نقاط الحذف وتغييب المنطوق اللغوي، في ما يعد فراغاً صامتاً لإثارة المتلقي، وفي أحيان أخرى كما في "أشلاء صغيرة جداً"، تأتي الكاتبة بمفاجأة لم تكن في الحسبان، قد يكون الغرض منها تخييب أفق انتظار المتلقي، إلا أنها هنا جاءت بخاتمة لم يتيسر لها ما يبررها، أو يقنع القارئ بها.

وأخيراً نقول إن هذه القراءة سعت إلى استقصاء أكثر من ثنائية ضدية، كان لكل منها حضورها البارز في هذه المجموعة القصصية، وكان هدفها في نهاية المطاف تتبع مكنونات ورؤى صاحبتها في حياة تتجاذبها سلسلة من التناقضات ما فتئت تلاحق الإنسان كظله، وتفرض نفسها عليه. إن كانت الكاتبة قد رصدت أمرين اثنين في آن معاً، فإنها كانت -بلا شك- تنحاز إلى أحدهما على حساب الآخر، حتى وإن بدت عليها الحيرة في بعض الأحيان. وقارئ هذه المجموعة -في نهاية المطاف- سيصل إلى مقاصد الكاتبة مقدراً لها ذلك البناء الفني الجميل الذي تضع فيه أفكارها. بانتظار المزيد من الغيث والتألق للأكاديمية القاصة أماني سليمان.

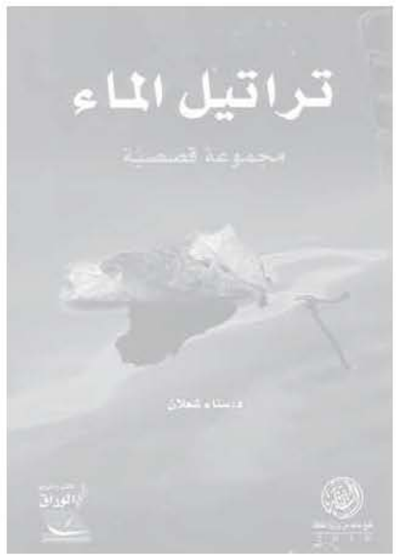
---

* أماني سليمان داود، شخوص الكاتبة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

تجليات سناء شعلان في مجموعتها «تراتيل الماء»

كاتبة تحمل في قبضتها عبقرية الماء

د. هند أبو الشَّعر



- متى يلجأ كاتب القصة القصيرة إلى التجريب وإلى إعادة تشكيل تقنياته..؟

- وهل يصلح فن القصة القصيرة لطرح قضايا فكرية رصينة وإعادة تشكيلها وفق رؤية فلسفية من الكون و الحياة..؟ أم إنها بطبيعتها قاصرة عن مثل هذا التناول..؟ لينتقل القاص إلى ابتداع شكل جديد يكسر الحواجز الضيقة والحدود المرسومة لخارطة فن القصة القصيرة، ليعيد بدوره رسم حدود جديدة لهذا الفن..؟

هذا التساؤل ظل يلازمني وأنا أقرأ "تراتيل الماء" لسناء الشعلان، وعندما انتهيت، لم انته من التداعيات التي صاحبتني، وعدت إليه لقراءة ثانية بحس كاتبة قصة قصيرة تعرف مداخل هذا الفن وآفاقه وهواجسه، فهل نحن أمام "مجموعة قصصية" كما يقول غلاف الكتاب..؟ هل نحن أمام "متوالية قصصية" أم ماذا..؟ هل يمكن لفن القصة القصيرة احتمال هذا الزخم في القول والتجريب..؟ ولأن هذا الهاجس الفني يقلقني فقد استولى علي طوال قراءتي الأولى وأفقدني متعة التذوق، لكنني استعدت حسي الفني بغزارة شلالات سناء الشعلان النقية المتدفقة في القراءة الثانية، وتيقنت أن هذا الذي كتبته سناء يمثلها بكل تحولاتها الجميلة كاتبة مفكرة وأكاديمية وإنسانة، تحمل روحاً طيبة عصية على التدجين، لا تقبل الوقوف في الطابور، وتندفع إلى الأمام بجرأة جميلة .

يتغلب المضمون على الكاتبة حتى يعتقل القارئ، فلا يسمح له بالانفلات، ليظل المضمون هو السيد، فقد استندت إلى التاريخ السردي المتخيل وقامت بتفكيكه بجرأة؛ لأنها على ثقة من أنه حاضر في ذهن وذاكرة القارئ عبر موروثه الديني والإنساني، وتراثه المتخيل في الذاكرة الجمعية، وهذه الثقة بالمعرفة المسبقة في الذاكرة الجمعية أعطتها الجرأة

باحثة وأستاذة في جامعة آل البيت.

على التفكيك وإعادة التشكيل بذكاء فنانة محترفة، ومع أن المضمون ظل هو السيد، ومع أن الماء ظل البطل في كل الحالات، إلا أن الجديد الذي تشكل، أعاد بدوره تشكيل الكاتبة نفسها من جديد أمامنا لنرى سناء الشعلان أمامنا كاتبة مفكرة ذكية ونقية مثل الماء..!

ولأن الماء حالات عصية على الحصر، تماماً مثل الحياة، ولأن الماء هو الحياة، فقد تجلت الكاتبة مع كل حالة بفكرها، فانبجس الماء من كل نصوصها، واعتبرته الوحيد الذي يحفظ سيرة الحقيقة، أي أن الماء هو الحقيقة عند الكاتبة، إنه اليقين، بدءاً بماء السماء ثم ماء الأرض ثم البحر ثم البحيرة ثم ماء النهر وماء الينبوع ثم الشلال ثم ماء البشر، أما قمة التجلي عند سناء فتبدأ بسرد سيرة "مولانا الماء" وتجليها بتفكيك سيرة التكوين وتتبعها لسيرة مولانا الماء الأزلية ورصدها بكل عصورها، لنحس هنا بعمق ثقافة الكاتبة ومخزونها المائي الذي يتجدد بثقافات متنوعة تنبجس من كل نص بلا تكلف، وهذا هو امتيازها نصوص مثقفة ومفكرة ومتدفقة مثل الماء بكل حالاته.

قرنت الكاتبة بين كل حالة من حالات الماء وبين الشخصيات التي أقحمتها أحياناً على هذه الحالة، المقاتل الطيب النقي الذي يشبه ماء السماء، والمرأة المخلوقة من ماء الأرض الآسن والمستنقعات والتي صنعتها الحياة بقسوة من اتحاد ماء أب مجرم و أم مومس، والمرأة البحر التي لا تعرف الرحمة، والتي تشبه البحر في تقلبها والتي تسمم حبيبها بكأس خمر مسمومة وتتقاسمها معه، لكنها تشرب الكأس وحدها ليكون الرجل البحر الغادر هو الذي يبقى، والأسير المريض، أسير مرض الجذام الذي يشبه في أسره ماء البحيرة المأسور إلى الأبد في حدود البحيرة التي لا يسمح لها بالرحيل والحركة، ونماذج أخرى لماء النهر والشلال والينبوع وماء البشر، كلها نماذج مصنوعة بتفكير كاتبة مثقفة تحمل منهجية أكاديمية واضحة.

والآن وبعد أن انتهيت من القراءة الثانية، توقفت أمام هذه "المجموعة القصصية" التي تحمل الرقم التاسع في إنتاج سناء الشعلان، وأحسست أن سناء أعادت تشكيل نفسها بذكاء قاصة مثقفة، ومع أنني أحسست أنها فصلت الشخصيات على الحالة الفكرية، وأن التشكيل كان نمطياً في بعض الشخصيات مثل شخصية بطل النهر مثلاً، لكن سناء تفوقت على نفسها ولم تقف في الطابور.. إنها لا تعرف ثقافة الطابور وتحسن اختراق الصفوف ولا تريد من هذا الوقوف في المقدمة، فهذا ليس هاجسها، إنها مثل الماء لا تعرف حالة واحدة، هاجسها التجدد وهو ما قدمته في كتابها الذي لا أعرف إن كان مجموعة قصصية أم متوالية قصصية أم حالة أخرى.

سعدت حقاً بأن يكون هاجس كاتبة أردنية بمثل هذا العمق والجرأة في التعامل مع تقنيات فن القصة القصيرة ومع الموروث و الذاكرة الجمعية، جرأة في التفكيك و التشكيل، تتصاحب مع ثقافة ومنهجية أكاديمية، ألم أقل بأن سناء لا تعرف ثقافة الاصطفاف في الطابور وأنها تعرف تجليات الماء بكل حالاته المدهشة..؟ وأقول أخيراً بأنني أعرف نقاء روح هذه الكاتبة وطيبة قلبها، التي تجعلها تختار الماء بكل حالاته ليتدفق من صفحات قلبها وروحها وصفحاتها.

الروائي نبيل سليمان في «حجر السرائر» اختراق التابو السياسي

عبد الله رضوان



تنهض رواية المبدع العربي الكبير نبيل سليمان الموسومة بـ"حجر السرائر" في ثيمتها المركزية بالاعتماد على فترة تاريخية سورية متغيرة وشديدة التوتر، وهي فترة الانقلابات العسكرية المبكرة في سوريا في نهاية أربعينيات القرن العشرين وبدايات خمسينياته "راح حسني الزعيم وجاء سامي الحناوي، الآن راح سامي الحناوي وجاء أديب الشيشكلي". أي أن الرواية تتخذ في مرجعيتها فترة سياسية قلقة ومعروفة بتسارع المتغيرات السياسية فيها محلياً (في سوريا)، وعربياً في فلسطين بخاصة حيث النكبة الفلسطينية عام 1948، لتكون بذلك من الروايات العربية القليلة التي اتخذت التاريخ السياسي مرجعاً لها بشكل واضح وصريح ومكشوف.

ناقد وشاعر من الأردن.

بالطبع هذا لا يعني أننا نتعامل مع رواية تاريخية بالمفهوم التقليدي للرواية التاريخية، على العكس تماماً، إننا في حجر السرائر نتعامل مع رواية فنية واقعية حديثه تستحضر التاريخ باعتباره مرجعية عامة لسير الأحداث، أي أن التاريخ يحضر باعتباره إطار مرجع لحركة الشخصيات وللأحداث خلال تشكلها ، دون أن يمس ذلك بناء الشخصيات الفني، ولا تطور الحدث، ذلك أن الأحداث والشخصيات تتحرك في تاريخها الواقعي، وهي أربعينيات ومطلع خمسينيات القرن العشرين في منطقة كانت تعج بالأحداث السياسية والعسكرية، بل والاجتماعية، حيث بدأ المجتمع العربي عموماً والسوري خصوصاً بالانتقال إلى المجتمع الحديث كمنظومة اجتماعية متكاملة.

إستراتيجية السرد:

جاءت الرواية في ثلاثة فصول، معتمدة مبدأ تجاور الأقسام في كل فصل وفق الآتي:

* الفصل الأول، وقد جاء في أربعة وعشرين مقطعاً متجاوراً.

* الفصل الثاني، وجاء في خمسة عنوانات فرعية، انقسم بعضها إلى مجموعة من المقاطع أو الأقسام المتجاورة.

* الفصل الثالث، وجاء في واحد وثلاثين مقطعاً متجاوراً.

فنحن نتعامل هنا مع استرتيجية سردية تروي الحدث مباشرة باستخدام أسلوبين رئيسين في تقديم الرواية هما:

* أسلوب الراوي العليم الذي يعمد إلى تقديم الشخصيات والأحداث بشكل بسيط ومباشر، وهذا الأسلوب السردي اعتمده الكاتب في الجزئين الأول والثالث، مع استخدامات أسلوبية فرعية مساندة تمثلت في توظيف التناص لعدد من الأغنيات أو الأبيات الشعرية أو النقولات بتصرف لعدد من الأخبار والأقوال والحكايات حول الاغتيالات السياسة العربية الإسلامية، وبخاصة الاغتيالات التي حدثت خلال الدولتين الراشدية والأموية، وكذلك روايات لحظة الموت والقبر، وما يتلوها كما وردت في التراث الإسلامي.

* أسلوب وجهة النظر، وقد استخدمها الكاتب في الفصل الثاني، حيث جرى تقديم الشخصيات والأحداث كما تراها إحدى شخصيات الرواية الرئيسيين، وهو شخصية الصحفي رباح أبو شلة.

شخصيات الرواية:

لا توجد في رواية "حجر السرائر" شخصية أنموذجية مسيطرة، فهي بهذا التحديد لا تصنف ضمن رواية الشخصية، ومع ذلك فهي رواية شخصيات بالدرجة الأولى، صحيح أن ثيمات النص تتوزع على أكثر من محور (سياسي /عسكري/ اجتماعي/ ديني/ ثقافي عام/ إعلاني/ تراثي شعائري/ أحجار كريمة وموروثاتها الدلالية) لكن كل هذا الغنى الثيمي جاء لاحقاً أو تابعاً أو متعلقاً بشخصية رئيسية من شخصيات الرواية، ولعل التعرف على الشخصيات الرئيسية ما ينير لنا طرق هذه الرواية الكبيرة والمعقدة معاً، ومن أبرز شخصيات الرواية نشير إلى:

* درة حفظي: الزوجة القاتلة بالتآمر مع ابن عمها المتعلق بها جنسياً، والذي يصغرها عمرياً،وهو خطيب حفظي الذي يقتل زوج ابنة عمه بالسم طمعاً فيها ومتآمراً معها، وذلك بعد أن أنجبت ابنتين هما ابتهال، ونديدا.

وبالطبع هنا تكمن مشكلة حقيقية في البناء الحكائي للرواية، والمتمثل في عدم وجود مبررات مقنعة للقتل، والمشكلة هنا أن هذا الحدث، فعل القتل تنبني عليه وعلى نتائجه أهم أحداث الرواية، إن لم تكن كلها.

أما الزوج وهو رمزي الكهرمان فهو محام مشهور، خريج السوربون في القانون، ويعمل محاضراً في معهد الحقوق، وهو عضو لجنة صياغة الدستور في سوريا في حينه.

تنكشف الجريمة بسبب تسرع العاشقين في ممارسة عشقهما الممنوع، فيحكم عليهما بالإعدام، ليخففه التدخل الفرنسي إلى السجن المؤبد.

* الدكتور عبد الواسع الكهرمان: أخو المغدور، أستاذ في القانون، ولي أسرة الكهرمان، والمشرف على شؤون كل من ابنتي أخيه ابتهال ونديدا، مثقف صاحب

موقف، منحاز إلى الحياة والى التطور الاجتماعي، عبر منظومة قوانين عصرية تهتم أساساً بما ينظم العلاقة بين الدولة والأفراد في مجتمع حديث ومتطور. زوجته افتخار التي تشبهه في موقفها من الحياة وانحيازها إلى مجتمع مدني يعطي المراة حقوقها.

* نديدا: ابنة درة ورمزي الكهرمان، فاتنة الجمال، قوية الشخصية، سحرت بفتنتها شباب كلية الحقوق في الجامعة، وعدداً من شباب الكليات الأخرى، يتعلق بها الصحافي رباح أبو شلة يخطبها من عمها عبد السميع يتزوجان وينجبان ولداً يسمياه رمزي، لكن الخلاف يتعمق بينهما فتطلب نديدا الطلاق، يتفقان على الطلاق مع بقاء العلاقة ودية بينهما، تعمل نديدا في المحاماة وتبرع فيها، وتشكل مع مجموعة من الزملاء بإشراف أحد الأساتذة من المحامين الكبار لجنة لإعادة صياغة مجموعة القوانين الناظمة لعلاقات الدولة مع الأفراد. تدخل بنية السلطة بعلاقات مع أحد رموزها في حينه، وهو الكابتن بدر الدين أتماز الذي يتعرف عليها بطلب

من رئيس الجمهورية حسني الزعيم صديق والدتها درة، التي خدمته وهو في السجن، كما تتعرف على غزال حاج تميم التاجر/ ورجل الصناعة، وهو أحد أقرباء زوج أختها ابتهال الكابتن سنان.

وهكذا يدخل الصحفي رباح في تنافس حاد مع منافسين جديدين قويين ينافسانه على طليقته، التي ما يزال متعلقاً بها بعد الطلاق ويحلم بعودتها.

نديدا أنموذج المرأة السورية المتحررة والمنحازة إلى التغيير الاجتماعي باتجاه حرية المرأة ومساواتها مع الرجل.

* حسني الزعيم، السجين أولاً، ثم قائد الجيش، ثم رئيس للجمهورية، مريض بالسكري، يبالغ في تعاطي الخمر، صاحب مزاج وقرارات سياسية وعسكرية غير مبررة، يتطلع إلى الاتفاق مع إسرائيل والصلح معها مبكراً،يستجيب بسهولة لطلبات درة التي خدمته في السجن، ويعطيها كل ما تطلب لها ولعشيقها ولأزواج أبنائها دون أن يطلبوا أو حتى أن يعرفوا بذلك.

* الكابتن مرقص العميا والكابتن بدر الدين أتماز/ أنموذجان عسكريان انتهازيان، هما صنيعة حسني الزعيم، ولكنهما ما لبثا أن تخليا عنه فوراً بعد ذهاب سلطته، إنهما أنموذجان لفساد العسكر في حينه.

* الكابتن سنان عبد المنعم، ويمثل الأنموذج العسكري السوري المثالي في حينه، وعي، صدق، أخلاق، وهو عضو في الحزب القومي السوري، ولم تفلح محاولات حسني الزعيم في إفساده. إنه نقيض الإيجابي لمرقص وبدر الدين.

* ميريل جميرا: صديقة وزميلة نديدا، مسيحية تعشق مسلماً، يحاولان الزواج فتقف التقاليد سداً، يهربان إلى اللاذقية ويتزوجان، لكن علاقتهما تفتر، ولا يقدران على التكيف في المدينة الجديدة.

هذه هي أهم شخصيات الرواية، ومن الواضح ومن سياق عملها أننا نتحرك في الرواية ضمن ثلاثة خطابات رئيسة، وفق الآتي:

-الحياة السياسية/ العسكرية.

-الحياة القانونية.

-الحياة الاجتماعية/ الاقتصادية.

وهو ما يؤشر مرة أخرى على ضخامة وتداخل، بل وتعقد ثيمات النص

ثيمة النص الرئيسة

اختراق التابو السياسي:

تتعدد ثيمات النص في رواية "حجر السرائر" وتتداخل، سواء أكانت ثيمات رئيسية (سياسية وقانونية واجتماعية) أو ثيمات فرعية (علاقات عشقية، اختلاف ديانة، عالم الأحجار الكريمة ودلالاتها ومعانيها وأدوارها في التراث الشعبي الشامي، آثار الاستعمار الفرنسي، ومواقع نفوذه..الخ) ،هذا التعدد والتداخل هو أحد العوامل المسؤولة عن تميز هذه الرواية على صعوبة امساك خطوطها المتعددة، ومع ذلك يمكن ضبط أهم الثيمات التي تقدمها الرواية، ممثلة بالثيمة السياسية التي تحقق اختراقاً للتابو السياسي في سوريا في الفترة التي تجري الأحداث فيها، هذا الاختراق تناول المؤسستين السياسية والعسكرية، مؤكدة إدانة ورفض الانقلابات العسكرية، وسيلة للتغيير السياسي والاجتماعي، مع تعرية لنماذجها الكبرى ممثلة بشخصية وسلوكات وقرارات الرئيس حسني الزعيم، وسلوكيات وشخصية كل من الكابتن مرقص العميا والكابتن بدر الدين أتماز.

صحيح أن البديل الشخصي والسلوكي موجود في الرواية، ممثلاً بالكابتن سنان عبد المنعم والقيادي انطون سعادة، لكن تطورات الأحداث في الرواية (بل وفي الوقائع في حينه) أكدت انتصار النموذج السلبي عبر الانسحاب الناعم للكابتن

سنان من الضوء، وعبر إعدام النموذج الإيجابي في القيادات السياسية العربية في حينه ممثلة في أنطون سعادة.

وهنا علينا أن لا ننسى الدور الذي تقوم به الرواية الواقعية في تأريخ الجانب المنسي، أو شبه المنسي من الأحداث التاريخية المهمة والمؤثرة، وهذا هو أحد الأدوار غير المباشرة للفن الواقعي عموماً. ذلك أن إحدى أهم الأدوار الإنسانية التي تقوم بها الرواية الواقعية، إضافة إلى كونها منجزاً سردياً جمالياً، إنما يتمثل بالتأريخ لجزء رئيس من أوجه الحياة اليومية المتعددة، ولعل أبرز ذلك إنما يتمثل في تأريخ الناس البسطاء العاديين، أو ما يمكن تسميته بتقديم تاريخ المهمشين، والناس البسطاء في المجتمع، بالطبع مع استمرار مراعاة طبيعة المعرفة التي تقدمها الفنون عموماً باعتبارها معرفة عامة تذهب إلى الجوهر الإنساني، وليست معرفة علمية رياضية محكومة بقوانين العلم، وإن كانت لا تتناقض معها.

وعودة إلى الرواية، ولو حاولنا التقاط شخصية حسني الزعيم باعتباره شخصية الرواية السياسية الرئيسي، كما جاءت في الرواية فإننا نجد الآتي:

- اختلاف في العسكر بين مريديه والطرف العسكري المخالف في الراي والموقف يودي به إلى السجن.

- في السجن تبرز صفاته السلبية، سوء تصرفاته، سكره المتواصل، انتظار التغيير، ومنح مجموعة من الوعود لعدد من الأشخاص.

- انقلاب عسكري جديد يضعه على قيادة الجيش ثم رئاسة الجمهورية، وهنا تبرز الصفات والسلوكات السلبية التي تصل درجة الخيانة وفق الآتي (كما تقول الرواية):

* "اسمعي يا دره، عندما أحكم سوريا، سأعفو عنك، قسماً بشرفي العسكري".

وقد فعل ذلك، ونسي أنها قاتلة لزوجها، بل ولبى طلباتها كاملة.

* يقوم الكابتن باختيار سنان زوج ابنة دره ليكون ضمن الوفد المفاوض لليهود في رودس، وتسليم "رئيس الحزب السوري القومي الاجتماعي أنطون سعادة إلى الحكومة اللبنانية" التي ما لبثت أن أعدمته.

* يقول للكابتن سنان عند إرساله إلى رودس:

"إياك أن يعود الوفد قبل أن يوقع مع الإسرائيليين... أريد أن أكون أول حاكم عربي يسالم الدولة اليهودية".

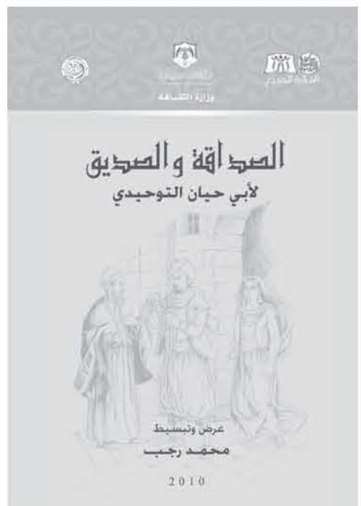
وبالطبع يمتد هذا الفساد في راس السلطة إلى الأتباع والمريدين، فتعم الفوضى، وتسود الاغتيالات، ويدخل المجتمع في حالة من السوداوية وسوء التوقع.

يتضمن النص كما أشرت سابقاً مجموعة من الثيم الفرعية المساندة للثيمة الرئيسة، ومن أبرز هذه الثيمات ما يتعلق بالاحجار الكريمة ودلالاتها في الثقافة الشعبية السائدة، فلكل حجر كريم معنى ودلالة، لكن المفارقة أن هذا المعنى لا يتحقق واقعياً في صيرورة العمل، فالوقائع والأحداث اليومية هي التي تفرض حضورها، والتاريخ اليومي بسلبياته وايجابياته يكتبه الإنسان في حركته وفعله اليومي، أما المعتقدات الشعبية السائدة فليست سوى أوهام وخرافات لا أساس لها، وإذا كان لها دور إجرائي، فليس أكثر من تبرير لحالة الخراب، بالتالي الاستسلام لقدريتها بدلاً من إعادة صنعها والتحكم بمسارها لصالح الإنسان وحياته اليومية، فكنز الحجارة الكريمة المتنوع لآل الكهرمان لم يحمهم ولو من جزء بسيط من كل هذا الظلم الذي وقع بهم. هنا يبرز وعي المبدع وفهمه العميق لحركة الحياة وقوانينها وآلياتها، وهو ما يدركه الروائي الكبير نبيل سليمان جيداً في الحياة، وفي الفن معاً.

قراءة في كتاب: الصداقة والصديق

لأبي حيان التوحيدي

يوسف الغزو



عن مشروع مكتبة الأسرة الأردنية ومهرجان القراءة للجميع الذي تنفذه وزارة الثقافة سنوياً، صدر عرض وتبسيط لكتاب تراثي من كتب أبي حيان التوحيدي عنوانه: الصدقة والصديق. أنجز عرضه وتبسيطه الكاتب محمد رجب ليضعه بين يدي القراء كوجبة معرفية ثقافية مفيدة، وليطل القارئ من خلاله على مؤلف تراثي ضخم يتحدث عن الصداقة عبر العصور ولكن دون الالتزام بالتسلسل الزمني أو التاريخي، ودون الالتزام بتصنيف من عرض لهم التوحيدي في كتابة وهم المفكرون والصوفية ورجال الدين والشعراء والخلفاء والفلاسفة، وبعض الأحاديث لسيد الخلق رسول الله صلى الله عليه وسلم، فكان على الكاتب محمد رجب أن يبذل جهوداً كبيرة لسد هذه الثغرات في الترتيب والتبويب، وهو يقول:

"المهم أن الرجل لم يتمثل في كتابة ما صنع الأصفهاني صاحب الأغاني، أو ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد من جمع أقوال كل طائفة بترتيب العصور والدهور من السابق ومن اللاحق بل خلط الحابل بالنابل، وترك لنا مهمة إعادة الترتيب والتبويب بحسب الموضوع وطوائف أصحاب الأقوال والأشعار، وهو ما كلفني الكثير من الجهد في القيام بالمهمة الشاقة في عرض الرسالة بأفضل صورة وعلى أحسن نحو..." .

وعليه فقد استطاع الكاتب محمد رجب أن يفتح لنا نافذة على هذا التراث العريق واختار كاتباً من العصر الذهبي من التاريخ الإسلامي وموضوعاً إنسانياً هاماً وهو الصداقة، فوضع مقدمة تتحدث عن ثلاثة من الذين تعرضوا لموضوع الصداقة نثراً وشعراً أولهم المفكر الكبير مصطفى صادق الرافعي، والشاعر الدكتور إبراهيم ناجي، والثالث هو موضوع هذا الكتاب أبو حيان التوحيدي، الذي أمضى ثلاثين سنة وهو يجمع مادة كتابة ويوثقها ليقدمها مادة لكتاب خالد تحدي أكثر من ألف ومائة من السنوات، ليصل إلينا حاملاً الأسس والمعايير الحقيقية للصداقة والصديق عبر الأزمان، وقسم الكاتب كتابة إلى بابين: يتحدث الأول عن التوحيدي حياته، مشايخة، حرفته، حكايته مع الوزراء، ولماذا أحرق كتبه ثم وفاته ومؤلفاته، والباب الثاني تناول مضمون الكتاب مرتباً حسب الأصول كما أسلفنا..

أبو حيان التوحيدي من مواليد مدينة بغداد سنة 390 هـ. وأبو حيان هو لقبه، فهو لم يتزوج ولم ينجب، أما التوحيدي

روائي من الأردن.

فهي منسوبة إلى نوع من التمور اسمه "التوحيد". أما مشايخة فهم في كل جانب من جوانب المعرفة وذكر منهم خمسة هم:

1. أبو سليمان السجستاني.

2. أبو زكريا بن عدي.

3. أبو سعيد السيرافي.

4. علي بن عيسى الرماني.

5. أبو حامد أحمد بن بشر المروروذي.

فكان بحق فيلسوفا من الفلاسفة ومتكلما مع المتكلمين ولغويا مع اللغويين، ومتصوفاً مع المتصوفين. كانت حرفته في البداية هي النسخ، إلا أن هذه المهنة لم ترضَ طموحه، ولم تستطع أن تستجيب لمواهبه. فهو عالم بالكثير من علوم عصره، من غير الصحيح أن يقتصر عمله على مهنة نسخ الكتب حتى لو طلبها منه الأمراء والوزراء. وهو كذلك صاحب فكر ورؤية لا يمنعه من المجاهرة بها مانع، ولقد شكل هذان العاملان معظم العقبات التي اعترضت طريقه، فالوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي وزير معز الدولة رحب به في البداية، ولكنه جاهر أمامه ببعض الآراء التي لم ترق له فأقصاه، فرحل إلى ابن العميد، المعروف بسخائه وكرمه على الكتاب والشعراء ومنهم المتبني، إلا أنه كان شحيحاً مع أبي حيان هكذا بدون سبب.

واستجاب أبو حيان لطبيعته الحرة ... وكرامته التي تأبى النفاق والصبر على الاهانة فتركم وهجاه وشهر به في أكثر من مكان ومما قاله فيه:

"كان سيئ السيرة، قليل الرحمة شديد القسوة، وأرم الأنف عظيم التيه، شديد الحسد لمن نطق ببيان أو فصح بالعربية".

بعد ذلك غادر أبو حيان بغداد سنة 367 هـ قاصداً إلى مدينة الري للاتصال بالصاحب بن عباد ... فخاب أمله حينما طلب منه الصاحب أن ينسخ له كتاباً. ومضى بعد سنوات ثلاث إلى الوزير أبي عبد الله الحسن بن سعدان وزير صمصام الدولة البويهي، فوجد عنده بعض ما يريد وكتب له كتابه الأشهر: الامتاع والمؤانسة ... ولم يمانع أن ينسخ له كتاب الحيوان للجاحظ ... وألف له هذا الكتاب ... الصداقة والصديق وحينما توفي ابن سعدان سنة 375 هـ هرب إلى شيراز وراح يغازل المتصوفة ويعيش معهم ... وهناك أحرق التوحيدي معظم كتبه لأسباب ذكرها الكاتب محمد رجب وتوفي أبو حيان 404 هـ عن عمر ناهز المائة عام وأربعة.

أما موضوع الكتاب الذي خُصّص له الباب الثاني كله ... والذي أسماه التوحيدي رسالة ... فكانت بناء على طلب من الوزير بن سعدان سنة 371 هـ ... حيث كتبها ثم ثم أهملها فترة ... إلا أنه عاد إليها سنة 400 هـ وبيضها ... وكان منها أقوال وأشعار في فضل الصداقة .. ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- إذا مات لي صديق سقط مني عضو.

- صحبة عشرين يوماً قرابة.

- الغريب من لم يكن له حبيب

وقيل لا عرابي: من أكرم الناس عشرة قال:

- من أن قرب منح. وأن بَعُد مدح، وأن ظُلم صفح وأن ضُويق فسح، فمن ظفر له فقد أفلح ونجح. وقال عبد الله بن مسعود: ما الدخان على النار بادل من الصاحب على الصاحب وقال علي بن أبي طالب كرم الله وجه: قليل للصديق الوقوف على قبره. وقال الخليل بن أحمد: الرجل بلا صديق كاليمين بلا شمال.

وهكذا تتوالى أقوال المفكرين وذوو العلم والرؤية في سرد الأقوال التي تصف الصديق الصالح، وأهمية الصداقة ودورها في استقامة المعادلة للحياة كلها. فلو تأملنا قول الخليل بن أحمد بأن الرجل بلا صديق كاليمين بلا شمال ... لأدركنا

أن المعنى المقصود هنا هو الوجود نفسه ... فالإنسان بطبعة ذو يمين وشمال ولو فقد أحدها فقد نفسه ... أي أن من لا صديق له فكأنه قد خرج من دائرة الوجود نفسه ... وهكذا تتواصل الأقوال والأشعار إلى أن يصل بنا الكتاب إلى رؤية المتصوفة للصداقة والأصدقاء، فيورد الكتاب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا أحب أحدكم أخاه فليعلمه أنه يحبه فإن القلوب تتجافى. وقوله صلى الله عليه وسلم: الأرواح جنود مجندة تتلاقى في الهواء فما تعارف منها ائتلف ... وما تناكر منها اختلف.

ومن الجانب الصوفي نختار قول برهان الصوفي حينما سئل: من الصديق؟ قال فيما قال: "يقدم حظك على حظه. ولا يسارق النظر بلحظة ولا يغلظ القول بلفظة ... ولا يتغير لك في غيبة ولا يحولُ ما عهدته في شهادته. يعانق مصلحتك بالاهتمام، ويثبت قدمك عند إلا قدام والاحجام. فذاك شيء قد سدّ الناس دولة كل باب. وقهر الطمع فيه عن كل قاب ... الخ" لو أخذنا عبارة واحدة من ذلك الجواب الصوفي الجامع: تلك العبارة التي تقول: يعانق مصلحتك بالاهتمام، ويثبت قدمك عند الأقدام والأحجام. لنلاحظ الصورة ... صورة الصديق وهو يرى مصلحة صديق فيهرع إليها معانقاً إياها باهتمام ... والعناق يعني المحبة ...

والمحبة تعني ذروة الصداقة ... فحيثما يرى الصديق مصلحة لصديقه يهرع إليها لينقلها إليه ... وهو كذلك يثبت قدمه والتثبيت هنا مادي ومعنوي ... إذا أردت أن تمضي على غاية لا يثبط همتك ... بل يثبت قدمك كي تقدم ... وإذا أردت أن تحجم عن شر وأنت خائف من عواقب الاحجام فإنه يمكنك من ذلك ويثبت قدمك في تلك الحالة أيضاً ... والمعنى أنه منذور لك ... في السراء والضراء ... في الخير والشر ... في السالب والموجب ... ولا شك أنه ناصح أمين ... وليس أمعةً يرى ما تراه ... ويفعل ما تطلبه منه ... ولكنه يعرف أن النصيحة هي من أهم لبنات الصداقة ... وأن تثبيت الأقدام هو الفعل الميداني الذي يتشكل من نسيج الصداقة الحقة.

وحينما نصل إلى رؤية الفلاسفة للصداقة ... نجد أن التوحيدي قد عبر إلى عدد كبير من عمالقة الفلاسفة، ليتحدث عن أقوالهم وحكمهم في موضوع الصداقة ... مما يستدل منه على أن الكاتب يتمتع بقدرة فائقة على استحضار الأمثلة ... وبثقافة واسعة تمكنه من قراءة نتاج أولئك الفلاسفة وأقوالهم ... صحيح أنه كما يقول مبسط الكتاب كان يبدأ بالحديث عن ديوجين الفيلسوف ومصباحه العجيب الذي كان يحمله في وضح النهار ليبحث عن الحقيقة ... ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم. وهي نقلة يتجاوز فيها القرون والعصور. ثم إذا كان به يتحدث عن سقراط وأفلاطون وإذا به يقطع الحديث ليتحدث عن الخليفة العباسي المأمون. صحيح أنه كان يفعل ذلك إلا أن ما يفعله دليل على أن المعلومات تتزاحم في وعيه فلا يجد لديه الوقت الكافي لترتيبها وتصنيفها زمنياً ومكانياً.

ونعود إلى موقف الفلاسفة من الصداقة والأصدقاء ... ونقيضهم من الأعداء .. .فيورد المؤلف قول أفلاطون:

الأشرار يتتبعون مساوئ الناس، ويتركون محاسنهم، كما يتبع الذباب المواضع الفاسدة ويترك الصحيح.

وقيل لثيفابون: من صديقك، قال: "الذي إذا صرت إليه في حاجة وجدته أشد مسارعة في قضائها مني إلى طلبها ... وأكد العديد من الفلاسفة من خلال رؤيتهم الثاقبة للحياة أن صديق كل إمرئ عقله ... وعدوه جهله ... قالها أفلاطون. كما أشار إليها: ديو جانيس في مقولة طويلة حينما سئل عما إذا كان له صديق فأجاب بما معناه أنه العقل. والعقل عند الفلاسفة هو الذي يدلهم على مواقع الظلمة في سبل الحياة فيعبرون إليها ومعهم فوانيس كاشفة تضيء لهم الدرب. يعبرون ... ويشاهدون ثم يتحدثون بما يشاهدون. وهكذا فإن للصداقة والصديق مكانتها عند أولئك الذين يتحدثون في طبائع البشر ويخرجون إلينا بالدبرر.

ومن الفلاسفة إلى الخلفاء وأرباب السيساسة ... لنرى أن لهم رؤيتهم في الصداقة والصديق من خلال تجاربهم وتعاملهم مع الرعيّة .... فها هو أبو بكر الصديق يقول: خير أخواتك من أساك ... وخير منه من كفاك وخير مالك ما أغناك ... وخير منه ما وقاك .. وقال الخليفة المأمون: "من لم يؤاسِ الأخوان في دولته خذلوه في شدته ... وكتب عمر بن الخطاب إلى سعد بن أبي وقاص: أن الله إذا أحب عبداً حببه إلى خلقه فاعتبر منزلتك من الله بمنزلتك من الناس وأعلم أن مالك عند الله مثل ماله عندك. هذه مجموعة من الأقوال حول حب الناس وواجب الصديق وروعة الصداقة ... صادرة عن خلفاء ورجال سياسة وحكم ... أتت على شكل نصائح مباشرة" إلا أنها تحمل في مضامينها مجاميع من الحكمة المكتسبة من الحياة ... ومن ممارسة الأعمال الأكثر قرباً من الناس ... والتي تمكن صاحبها من التعرف على طباعهم واهوائهم ... استطاع أبو حيان أن يلتقط تلك الأقوال ويوظفها توظيفاً حياً في كتابة: الصداقة والصديق لتعبر إلينا حاملة الحكمة والموعظة ومبينة فضل الصداقة الحقه ودورها في التكافل الاجتماعي لكل عصر من العصور.

أما دور الكتاب والمفكرين في ترسيخ أسس الصداقة والتعبير عنها بالقول والفعل ... فإن له لي الكتاب مكان بارز .. ونورد هنا ما رواه الأصمعي حينما قال: "دخلت على الخليل وهوجالس على حصير صغير فقال: تعال وأجلس، فقلت: أضّيق عليك. فقال: الدنيا بأسرها لا تسع متباغضين وأن شبراً في شبر يسع متحابين"

ونكتفي بمثل آخر حينما قيل لأبن المقفع: بأي شيء يعرف الأخ. قال: أن ترى وجهه منبسطا، ولسانه بمودته ناطقاً ... وقلب ببشره ضاحكاً. ولقربه في المجالس محبباً، وعلى محاورته في الدار حريصاً وله فيما بين ذلك مكرماً.

أما الشعراء فقد ضم الكتاب مجموعة من الأبيات الشعرية تدلل على مواصفات الصديق وواجب الصداقة نورد منها مثلين أحدهما للغويري والآخر لكثير ... ويقول الغويري:

يا ناصحا ما زال يتبع نصحه
غشا إذا نصح الصديق صديقه
فله العزاء يروم لست أرومه
فلت السلو بطــاق لست أطيقة

أما كثير فقال:

ولست براضٍ من خليل بنائلٍ
قـلـيــل ولا راضٍ لـه بـقـلـيـل
وليس خليلي بالملول ولا الذي
إذا غبـت عنـه بـاعنـي بخليـل
ولكن خليلي من يدوم وصاله
ويحفـظ سـري عنـد كل خليل

وهنا إجماع من الكتاب والشعراء على مواصفات الصداقة ... الأصمعي يؤكد ان الخليل قد أجلسه إلى جواره على حصير صغير وهو يقول: أن شبراً في شبر يسع متحابين. فيما يصف بن المقفع التداعيات الداخلية للصديق حينما يرى صديقه: المودة والبشر والقلب الضاحك ... وها هو الشاعر كثيّر عزة بضيع شروطاً للصداقة التي ينبغي توفرها في الخليل وهي أن لا يكون ملولاً ... وأن يدوم وصالة ويحفظ السر ولا يستبدل خليله بغيره.

وأخيراً فإن كتاب «الصداقة والصديق» هو رسالة موجهة إلى الناس جميعاً ... تبين صفات الصديق وواجب الصداقة، وتؤكد أن كل النخب الاجتماعية عبر التاريخ تجمع على تلك الصفات ... وهو لا شك كتاب قيم لكاتبه كل التقدير والاحترام ... ولمبسطة وعارضة الشكر على ما بذل من جهد كي يضعه بين يدي القارئ لينهل منه المتعة والفائدة في وقت واحد.

الموقف من التراث: قراءة في جهد إبراهيم السعافين النقدي

د. سامح الرواشدة

تحاول هذه العجالة مقاربة جهد السعافين النقدي من زاوية محددة، هي مواجهة النصوص الأدبية من حيث تعالقها بالتراث، انطلاقاً من قناعة واضحة لديه، تثبتها المعاودة والإصرار على دراسة كثير من الأعمال الأدبية في تماسها المباشر وغير المباشر مع المرجعيات الثقافية التي تمثل الجذر الحقيقي لأي عمل قمين بالتقدير، لقد كانت مقولة إيليوت حول: التقاليد والموهبة الفردية صائبة تماماً حين قال: إن الشاعر الجديد بالتقدير هو من يثبت حضور أجداده الموتى في تجربته، وذلك من خلال استحضار تجاربهم وقيمهم الفنية والمعنوية، واستثمارها في تجربته، وهذا يعني أن المبدع الحقيقي هو من يعود إلى تاريخ أمته وتراثها وسياقاتها الإبداعية ليبني تجاربه عليها، ولعلّ هذه القضية قد وجدت لدى السعافين الاهتمام الكافي، حين وقف على عدد وافر من تمظهرات التراث في عدد من الأعمال الإبداعية القديمة والمعاصرة، وحاول استنطاق هذه النصوص، وكشف تعالقها مع التراث، ودور هذا التراث في تقديم المحمولات والمقاصد، وتشكيل البنى والقيم الفنيّة فيها.

ستقف هذه الدراسة على ثلاثة جهود نقدية في حقول أدبية مختلفة، تقدم لنا صورة عن موقف السعافين من التراث، ودوره في تشكيل التجربة الإبداعية، وهي:

- أصول المقامات (1987).
- مدرسة الإحياء والتراث (1981).
- المسرحية العربية الحديثة والتراث (1987).

* * *

أصول المقامات (1987):

تقوم هذه الدراسة على موقفين أساسيين، هما:

- ربط مقامات بديع الزمان بالأصول التي اتكأت عليها، بوصف هذه الأصول المصادر التي استهلم منها الأديب مادة مقاماته.
- تحديد مفهوم معين للمقامة؛ لأنَّ ذلك يسهّل دراسة التعالق ما بين المقامات وتلك الأصول.

وقسم البحث هذه الأصول في الأمور التالية:

- مقامات الوعاظ والقصاص.
- أحاديث الأعراب.
- حكايات البخلاء واللصوص والعيارين.
- حكاية أبي القاسم البغدادي.

واستعان بمصادر مهمة في التراث العربي لكشف هذه الأصول، ومن أهمها:

- البيان والتبيين، والبخلاء للجاحظ.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه.
- عيون الأخبار، ابن قتيبة.
- الكامل في اللغة والأدب، المبرد.
- يتيمة الدهر، الثعالبي.
- الإمتاع والمؤانسة، التوحيدي.
- حكاية أبي القاسم البغدادي، أبو المطهر الأزدي. وغيرها.

باحث وأستاذ في جامعة مؤتة.



وقد استدرج منها نصوصاً تقوم على استعراض صور ولغة وثقافة تشبهها إلى حدٍّ بعيد لغة المقامات وأوصاف شخصياتها وسلوكهم، وتفصح عن أن المقامات لم تكن إلاّ فناً له سماته النوعية التي حاولت الدراسات النقدية القديمة والحديثة حول المقامات أن تحددها وتكشف أدبيتها على وفق أطروحات نقد الشعرية في هذا العصر، وقد وجدت هذه الدراسة أن ثمة مضامين محددة اشتغلت عليها المقامات تتقاطع مع أمثلة واضحة في تلك الأصول، لتصل إلى أن هذه المضامين ليست وليدة قدرة خيالية حسب، بل هي نتاج حياة واقعية يدركها كلُّ من يتتبّع صورة العصر الحضارية في مناحيها المختلفة(1)، وقد دارت هذه المضامين في فلك الفقر والعوز والحاجة وكسب العيش...

* * *

ويقوم الجزء الأخير من الكتاب على دراسة التشكيل الفني للمقامات، فيربط ما بين هذا الفن والأصول التي أشار إليها من قبل، وقسمها في القضايا التالية:

1. اللغة: لقد نظر –السعافين– إلى اللغة بعيداً عن دورها الوظيفي، فهي ليست عنصراً يمثل المادة الخام للعمل، وليست وسيلة لتحقيق غاية، إنَّها ليست عنصراً محايداً في المقامة، بل هي «عنصر رئيسي في المقامة، تنبثق من ذاتها، وتتشكّل كياناً مستقلاً يشير ثم يرتدُّ إلى ذاته»(2)، وهذا لا ينفي أن اللغة تحمل مضامينها، فهي ليست مجانية متعالية على رسالتها، يقول: «وليس في النيّة إلغاء المضمون أو بصورة أدق إلغاء دور اللغة في تحقيق مضمون للمقامة، فهذا المضمون يظل عنصراً يتوحّد مع اللغة، ويشهد على حضورها الفاعل، وإن كان هذا المضمون يرتدّ إلى موجدة اللغة في حركة جدلية، فتظل اللغة شخصية متوهجة تطلق المضمون وتستقبله في آن معاً»(3).

2. النموذج الإنساني: وهو العمل على تشكيل نموذج فني بإزاء النماذج الإنسانية الموجودة في الحياة، من مثل شخصية البخيل لدى الجاحظ، فالكاتب لا يشكل موقفاً من البخيل ليجعلنا نتبنّى هذا الموقف، ولكنَّه يصنع نموذجاً يجعلنا ننظر إليه على نحو موضوعي، قد ننفر منه بطبعنا، لكنَّنا نتقبله بمنطقه، لتبدو القضية خلافية، يكون فيها البخيل مخالفاً الرؤية الاجتماعية التي تحتقر البخل وترفضه، لكنَّها لا تملك إلاَّ أنَّ تتقبَّل منطق البخيل وتجامله عليه، ومثل هذا يرد في مواطن كثيرة في الأدب، فجاء صاحب المقامات وبنى نماذجه الإنسانية عليها، أو بتأثيرها، ومثالها نموذج «التاجر محدث النعمة» في المقامة المضيرية، التي تقدم لنا شخصية التاجر الذي يستخدم العقل في التخطيط والتدبير واصطناع الحيل، وانتهاز الفرص لتحصيل المال، وزيادة الثراء، وحين يعرض موجودات بيته ابتداءً من إبريق النحاس حتى يصل إلى غلامه وزوجته يكشف أمامك نموذجاً إنسانياً لمحدث النعمة، وكيف يبدي سعادته بما اقتناه، فيتحدث عنها حديث المولّه المعجب، وكأنَّه لا يصدق أن الدنيا قد انقلبت من بعد عسر يسراً(4).

3. الحكاية المسرحية: تمسك الدراسة بجذور مسرحية في التراث الذي سبق المقامات، منها ما هو موجود في كتب الجاحظ من حكايات البخلاء، وبما امتلكه الجاحظ من

قدرة على إثارة الحوار بين الشخصيات في تقديم حججها والدفاع عن قناعاتها، وبما تكشفه تلك المحاورات من تعمق في فهم الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عبر تقنيات فنيّة تبدو اللغة أهمَّ مكوناتها، من خلال إيقاع سريع ينسجم والإيقاع النفسي الذي يسيطر على اللحظة المسرحية المتخيّلة، ومن تلك المظان رسالة التربيع والتدوير الحافلة بالتصوير الساخر، والفكاهة العميقة، واللقطات الكاريكاتورية والنبرة المسرحة. وقد حفل الإمتاع والمؤانسة بصور درامية –كما ترى الدراسة– عن الأديب المكدي، ترتسم من خلال ملامح مسرحية، تنتقل معها الشخصية من النقيض إلى النقيض، من الاحتشام والتعفف والورع إلى الخلاعة والمجون والتحامق، وعلى نحو لا يتم تقبل التحوّل فيه إلاّ على نحو مسرحي يصلح أن يقدم في لحظات اللهو والظرف. وقد حفلت المقامات بهذا البعد المسرحي من مثل اجتماع الجد والهزل لدى بطل المقامة الحلوانية، والملامح الحركية الساخرة في المقامة المضيرية(5).

* * *

مدرسة الإحياء والتراث (1981):

التفت هذا الجهد إلى مرحلة مبكرة من التجربة الشعرية العربية الحديثة، إذ كان لحملة نابليون دور في إذكاء روح النهضة على صعدها المختلفة، وعلى أنحاء متفاوتة، وقد التفت الشعراء إلى رسالتهم الشعرية، وأدركوا أن الحال التي انحدرت إليها التجربة الشعرية العربية تستدعي مراجعة المضامين الشعرية، والقضايا الموضوعية التي كان الشعر قد انصرف إليها إبان عصور الانحطاط، وكذلك مراجعة طرائق التعبير التي انحدرت بانحدار مكونات الحياة بمناحيها المختلفة، وقد اصطلُح على هؤلاء الشعراء: الشعراء الإحيائيون، ويمتدون تقريباً من منتصف القرن التاسع عشر، وينتهون بشوقي وحافظ.



سعت هذه الدراسة لكشف علاقة هؤلاء الشعراء بالتراث الشعري العربي، في مشروع ينطلق من إيمان مسبق قوامه أن هذه النهضة تتكئ في أثمن مكوناتها على التراث، لاسيَّما أن الصراع ما بين نزعة التأصيل والتغريب قد أخذ أقصى مداه آنذاك، متمثلاً في المدرسة التي يمثلها جمال الدين الأفغاني ومدرسة التغريب متمثلة بفرح أنطون وشبلي شميّل(6).

ولتحقيق هذه الرؤية حاول السعافين أن يمهّد لمشروعه النقدي القائم على الربط ما بين مدرسة الإحياء والتراث الشعري العربي بدراسة الظروف السياسية والاجتماعية المحيطة بشعراء الإحياء، وهي الظروف التي دفعتهم للنظر إلى التراث والخروج من المأزق التاريخي الذي وقعت فيه الأمة، فقد كان لسوء الأحوال الاجتماعية، وانهيار الحياة السياسية أثر واضح في دفع هؤلاء الشعراء للبحث عن فضاء يتنفسون فيه حريتهم، وخصوصاً بعد أن فاجأتهم حملة نابليون فكشفت هول الفجوة الحضارية ما بين وطنهم والغرب، وعرّت واقعهم الذي اختنقوا فيه، وضاقوا ذرعاً أمام مواجهته، فوجدوا ملاذهم في التراث العربي المشرق، عادوا إليه مقلدين، ومستثمرين طاقاته التعبيرية، مسوغين عودتهم

بأنها رد على دعاة التغريب، فانحازوا إلى رؤية ترى الحل في «عدم الاستسلام للحضارة الغربية والاتجاه إلى التراث القديم»(7).

لقد كشف هذا الجهد قدرة مبكرة ومتميزة في معاينة النص الشعري على ضوء تعالقه بالتراث في مرحلة لم يكن فيها لأطروحات التناص حضور في نقدنا العربي، وربما لم تكن هذه الأطروحة قد أخذت دورها في النقد الغربي؛ لأنَّ هذه الأطروحة ظهرت في نهايات الستينات من القرن الماضي على يد كريستيفا –كما هو معروف- لتأتي هذه الدراسة في بداية السبعينات، وقبل أن يتعرف العرب إلى جهد كريستيفا، فتقف على المكونات التراثية في شعر هذه المدرسة، وتكشف كيفية التعالق، وتميط اللثام عن أبعاده وتجلياته وتمظهراته الفنية والموضوعية، وأثره في التجربة الحديثة، والإفصاح عن تميز كل شاعر عن الآخر من خلال المكونات التي أخذها، وتموضعها داخل نصه. ولعلَّ وقفة قصيرة تقدم لنا ما قد توصلت إليه الدراسة في حقل الصورة، لتكشف لنا هذا الوعي النقدي الجديد والصارم لطبيعة العلاقة ما بين النص الشعري الحديث والتراث، إذ يرى أن فئة من شعراء الإحياء قد أخذت من التراث وقلدته لكنَّها لم تستطع أن تحقق شيئاً ذا بال في هذا الجانب يقول: «فمنهم من كان يأتي بالصورة ويضعها أمام عينيه، يُكدُّ ذهنه، ويقدح زناد تفكيره، حتى تستقيم له صورة جديدة، ليس فيها من الجدة سوى تحوير أو تغيير أو حذف أو زيادة...»(8)، وفئة ثانية حاولت توليد صور بغية الاقتدار والتفوق على القدماء، وقد «خضعت الصور عند هذه الفئة لكثير من التحوير والتغيير، غير أن شعراء هذه الفئة نادراً ما اتجهوا إلى الصور التلفيقية أو الصور التركيبية التي تنمّ عن وعي بالتوليد والتقليد»(9)، أمَّا الفئة الثالثة فقد تمثلت تجربة الأقدمين وهضمتها وبنت عليها، فقد كان لهم في أسلافهم نموذج متطور، بدأوا من حيث انتهوا بعامة، حيث قام بناؤهم على أساس قوي متين، فراحت صور القدماء تنتشر دون وعي، تتصل بتداعي المعاني المختزنة في الذاكرة»(10)، ولعلَّ وصوله إلى مثل هذا الحكم لم يأتِ دون جهد نقدي حاول أن يستقصي أشكالاً متنوعة من صور الإحيائيين والبحث عن المرجعيات الأدبية التراثية التي تأثروا بها، وكشف طبيعة التأثر، وما فيها من مقاربة واختلاف عن تلك المرجعيات، ولم تكن اجتهاداً متسرعاً، إذ قدم له بعشرات الأمثلة الشعرية، واستحضر معها الصور التراثية التي نظرت إليها، ولعله من أصعب الأمور أن ترجع نصاً أدبياً إلى مرجعياته النصيّة، لاسيَّما أن النقد الحديث قد وصل في نهاية مقولاته إلى أطروحة موت المرجعيات –موت المؤلف- وموت الأبوة النصيّة، فلنتصوّر الأمر حين يقع على الباحث أن يعيد مئات النصوص الشعرية إلى أصولها، وفي أدق تفاصيلها الإيقاعية والمعجمية والتصويرية، عبر مرحلة زمنية تتجاوز ألف عام من المرجعيات.

وبعد، فهذا جهد يكشف قدرات نقدية مبكرة وعميقة لا تكتفي بالنظر العام إلى الأشياء، ولكنَّها تتابع التفصيلات والجزئيات من الأعمال المدروسة، وتكشف مدى تأثرها بالتراث ومواطن التأثر وطبيعته، ودوره في تقديم التجربة المعاصرة سلباً أو إيجاباً، لذلك كانت الدراسة تميّز ما بين التأثر الذي ظل عبئاً على التجربة الحديثة وأربكها، وأبقاها في ظلال المرجعيات، وصادر قدرتها على الابتداع والتفرد، والتأثر الذي أثرى التجربة وأغناها، ومنحها تميزاً جعل منها تجربة جديدة تهضم التراث وتعيد إنتاجه على نحو يخدم حداثتها وجدتها، ويحقق لها انتسابها إلى عصرها.

* * *

المسرحية العربية الحديثة والتراث (1987):

هدفت هذه الدراسة إلى ربط التجربة الإبداعية المسرحية بأصولها التراثية، والبحث عن مصادرها الفكرية

والفنية، منطلقة من مقولة ترى أن التراث «يشكّل مصدراً أساسياً من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، إذ لا يتحقق وجود فاعل لأمّة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها بشكل ما، تستغرق فيه أو تحاوره أو تجابهه أو حتى تثور عليه»(11)، وسنده في ذلك أن «روح الحضارة وجوهر الفكر لا يقبلان منطق الانقطاع أو الانبتات أو الانسلاخ»(12)، وهو حين يدرس المسرحية الحديثة لا يهدف إلى إثبات وجود جذور مسرحية لهذه الظاهرة، مع أنّه يرى أن وجود مثل هذه الجذور أو افتراض وجودها «يجعل وظيفة التراث في المسرحية أعمق فنيّاً وروحياً»(13)، مع أنّه يحكم بأنّ التراث كان «مصدراً خصباً للإنتاج المسرحي حتى أصبح في أحيانٍ كثيرة قناعاً يختفي خلفه الكتّاب والمخرجون والمسهمون في الأعمال المسرحية»، فلم يشتغل على البحث عن جذور للظاهرة في التراث، فثمة دارسون من العرب والغربيين تصدوا لهذه المهمة، ولكنّه يشتغل على البحث عن العلاقة من خلال مكونات معنوية وذهنية وفنية أخرى، فأعادها إلى مصادرها المختلفة، ومنها :

– المصدر الديني: ومثالها مسرحية سليمان الحكيم/ لتوفيق الحكيم، وتقوم على ثنائية القوة والحكمة، وهما الصفتان اللتان اتصف بهما سليمان حين حبس العفريت في القمقم، لتنتقل الحكمة إلى الصياد الذي فتح القمقم ثم أعاد العفريت داخله بعد أن اكتشف شروره، وهي حكاية وردت في ألف ليلة وليلة، لكن السعافين يعيدها إلى جذورها الدينية، إذ ورد في القرآن الكريم ذكر مقتضب عن ملكة سبأ والهدهد، وعلاقتها بسليمان وإتيان الذي لديه علم من الكتاب بها وبسريرها في طرفة عين، وكذلك يعيد المسرحية إلى مؤثرات توراتية تشير إلى قصة الملك الذي لا حدود له والثروة التي أنعم الرّبّ بها عليه، ويرى السعافين بأن توفيق الحكيم كان محكوماً بالفكرة الكلية للمسرحية، فهو ليس مؤرخاً يسعى لتقديم الحقيقة، ولكنّه فنان يجسد فكرته من خلال شخصياته(14)، فخضع لأمرين هما: «الإطار التاريخي العام الذي يعرفه القارئ عن سليمان وبلقيس، والفكرة الصارمة التي بنى عليها الصراع والمسرحية عامة»(15).



– المصدر الأدبي: توقفت الدراسة على مسرحية: المقامة البهلوانية «لعبد الكريم برشيد، ورأت الدراسة أن التأثر بالمقامات كان «أقرب إلى الاستلهام والتأثر منه إلى إعادة إنتاج نص مقامي حديث»(16)، ليخرج بنتيجة ترى أن هذا الجهد المسرحي «يؤكد خطر شكل المقامة الأصلي وقدرته على التوليد، والحث على الاستلهام والاستيحاء»(17)، ويعني هذا أن برشيد لم يقف عند حدود الشكل المقامي، ولكنّه أفاد مما تتيحه المقامة من طاقات درامية تتجسد في طبيعة الراوي والبطل واللغة التي توفر له طاقات درامية، زيادة على ما توفره المقامة من إشارات على وجود اختلالات اجتماعية واقتصادية تجعل المقامة فناً هادفاً ومتصلاً بالحياة(18).

والأمر ينسحب على مسرحية "الغفران" لعز الدين المدني، التي كانت تنظر إلى رسالة الغفران وتفيد منها، في فكرة ثنائية المثقف والسلطة، وثنائية الواقع والمدينة الفاضلة،

إلاَّ أنَّ المسرحية قد وقعت ضحية إسفاف وعظي تربوي تعليمي أفقد المسرحية أجواءها السحرية(19).

- المصدر التاريخي: توقفت الدراسة على مسرحية "منمنات تاريخية" لسعد الله ونوس، التي تستثمر فترة زمنية من تاريخ الأمة هي حصار تيمورلنك لدمشق، فأفادت من التاريخ من خلال قراءته قراءة خاصة، معنية بفهم الواقعة التاريخية بوصفها عملاً إنسانياً، فتكشف من الواقعة العناصر والقوى الفاعلة في التاريخ، وتعيد بناءها دون أن تضخم أدوارها، انطلاقاً من رؤية واعية لا تقسر التاريخ على حمل همومنا، ولا تحمّله أفكاراً لا تحتملها الفترة التاريخية المنظورة، فمهمته تقوم على إقامة "مساجلة مع الشخصيات أو المواقف أو الأفكار المحتملة أو الفعلية في حقبة زمنية معينة"(20)، فتكشف الدراسة ثقافة سعد الله ونوس من خلال نظره إلى التاريخ نظراً معمقاً وصادراً عن وعي سابق بفلسفة العودة إلى التراث، وقراءته بنظر جديد يفهم التاريخ، ويعرف حكمته حين تغيب الرؤية الواعية لدى الناس كباراً وصغاراً فينشغل كل واحد بهمومه الصغيرة حتى تداهمهم النار فتحرقهم جميعاً.

- المصدر الشعبي- السيرة الشعبية: وتتمثّل في مسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج، وتقوم الدراسة النقدية على موازنة بين السيرة الشعبية والرواية التاريخية والنص المسرحي، لتصل إلى مقولة مفادها: إنَّ النص المسرحي لم يلتزم بأي من الاتجاهين، فإذا كانت السيرة الشعبية تنحاز إلى التغلبيين فتجعل كليباً ضحية، والزير بطلاً، وتجعل أيضاً البكريين ظلمة مستبدين قاتلين، فإنَّ الرواية التاريخية ترى عكس ذلك، فكليب على وفقها ملك مستبد، وشقيقه طاغية مستهتر، في حين ترى جساساً صاحب حق ومشروعية، وحين نطالع ما ذهبت إليه الدراسة حول العمل المسرحي، نجدها تصف المسرحية بأنَّها تختط طريقاً آخر، يحتفظ للمسرحية بسحر السيرة الشعبية، ولكنَّه يوجهها إلى رؤية مختلفة تجعل مسلسل القتل حالة متنبأ بها منذ البداية، لاحتكام الأحداث إلى مضمون النبوءة التي وردت في حديث جليلة مع جساس، حين رفضت أن توافقه على استلام الملك(21)، لأنَّ النبوءة قالت لها: إنَّها ستقتل ملكاً، وتتزوج ملكاً، وتلد ملكاً، إذن، فإنَّ الملك لابنها لا لجساس، لهذا، فإنَّ ألفرد فرج حرم الزير «مسوغات مواقفه الطبيعية المألوفة ليعطي شخصيته بعداً تراجيدياً يضعه لا في صراع مع الأعداء الأشرار، بل مع قوة جبارة لا ترحم ولا تجيب، قوة الزمن أو قوة الناموس الكوني»(22).

ولعل المضي في عرض هذه الجهود لن يزيد الصورة جلاءً بمقدار ما يكشف أنَّ ثمَّة جهداً علمياً شمولياً واسعاً حاول رصد العلاقة العميقة القائمة ما بين الجهود المسرحية العربية الحديثة وتراث الأمة، على وفق منهجية تقدم لنا المسرحية وتفصح عن مكوناتها وأطروحتها، وتربطها بمتكآتها التراثية، وتقيم موازنة ما بين العمل المعاصر وتلك الجذور، فتحدد وجوه الإفادة وطبيعتها وجوانبها الإيجابية والسلبية.

وبعد، فإنَّ هذه العجالة التي أعلم أنَّها لم تفِ هذه الجهود حقها، ولم ترقَ إلى مستوى الوعي النقدي والمعرفي الذي تمتّع به صاحبها تخلص إلى ثلاث مقولات، هي:

1. تنبئ هذه النزعة الدائمة المتمثلة في البحث عن النظر إلى التراث في الفنون الأدبية المختلفة لدى السعافين، بأنَّه صاحب موقف ذهني –فكري- ينحاز إلى هذا البُعد، ويشجعه انطلاقاً من قناعة بأنَّ الأمة لا يمكن أن تتخلّى عن ماضيها، أو تتبتّ عن جذورها، وليس لها أن تنهض إن لم تبنِ حاضرها ومستقبلها على هذا الماضي العميق الغني، شأنه في ذلك شأن آخرين من مثقفي الأمة ومفكريها ونخبها الذين لا يرفضون الآخر، ويدعون للإفادة منه لكنَّهم لم يضيعوا فيه، ولم يفقدوا

ثقتهم بتراث أمتهم وتاريخها، وقدرتها على النهوض واستعادة الوعي.

2. لم يشتغل السعافين في مقاربة العلاقة مع التراث على نحو وصفي، ولكنّه ينحو منحى تحليلاً، يقوم على استقصاء النماذج الأدبية، ويدرسها من داخلها –دراسة نصيّة- تبحث في مكوناتها، وتكشف مدى الإفادة من التراث وأثر التراث في إنجاز التجربة الجديدة، فيميّز ما بين المستويات الناجحة والمخفقة، وسبب ذلك، واشتراطات النجاح، مما يجعله ناقداً نصياً مسلحاً بوعي نقدي دقيق، وبثقافة واسعة تسمح له بالموازنة والمقارنة والحكم على الأعمال حكماً علمياً صارماً يستند إلى ذوق أدبي ونقدي خاص.

3. السعافين ناقد مثقف بعيد النظر، فلا يمكن إدراك المصادر الثقافية والمعرفية لمثل هذه النصوص المدروسة دون جهد معرفي كبير، يؤهل صاحبه لمعرفة التراث معرفة واسعة وعميقة وجادة وشاملة، ليتمكن من ربط هذه النصوص بمتكآتها التراثية التي قد تَدِقُّ إلى حدود ربطها بمعجم شعري لشاعر أو حادثة أو تجربة صغيرة، مما يكشف ثقافة واسعة أهلته لمثل هذا الجهد الكبير.

وبعد، فإنّ جهد السعافين في كشف العلاقة الجدلية ما بين الأدب العربي والتراث بحاجة إلى جهد علمي معمّق ومتأنٍ، لم تسمح به هذه الفرصة الضّيقة والمستعجلة، مما أبقى جوانب كثيرة غنية وعميقة بعيدة عن متناول هذه العجالة.

الهوامش:

1- السعافين، إبراهيم، (1987)، أصول المقامات، ط1، دار المناهل، بيروت، لبنان، ص78.

2- المرجع نفسه، ص117-118.

3- المرجع نفسه، ص118.

4- المرجع نفسه، ص

5- المرجع نفسه، ص

6- السعافين، إبراهيم، (1981)، مدرسة الإحياء والتراث، ط1، دار الأندلس، ص16.

7- المرجع نفسه، ص39.

8- المرجع نفسه، ص388.

9- المرجع نفسه، ص388.

10- المرجع نفسه، ص388.

11- السعافين، إبراهيم، (1987)، المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط2، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية، ص9.

12- المرجع نفسه، ص9.

13- المرجع نفسه، ص18.

14- المرجع نفسه، ص50.

15- المرجع نفسه، ص53.

16- المرجع نفسه، ص59.

17- المرجع نفسه، ص59.

18- المرجع نفسه، ص71.

19- المرجع نفسه، ص88.

20- المرجع نفسه، ص95.

21- المرجع نفسه، ص130.

22- المرجع نفسه، ص130.

قراءة في تجربة إبراهيم السعافين الأدبيّة

د.نضال الشمالي

شغلت الأعمال الأدبيّة من سيرة الدكتور إبراهيم السعافين مساحة ضيّقة جداً مقارنة بالاتساع الكبير الذي يصف سيرته النقدية والأكاديمية، إلا أن هذه المساحة الأدبية الضيقة تشكل اتساعاً في حدّ ذاتها من زاويتين: زاوية أدب النقاد وزاوية القيمة الفنية للمكتوب.

فالزاوية الأولى تشكل انزياحاً حاداً في الرؤية تعتمد على حسن التقمّص المحكوم للمنطق والنظام الممزوج بالسريّة والكتمان. والزاوية الثانية: تكشف عمق التجريب وإظهار النزر اليسير المعبّر عن مكنون هذا الناقد الأديب. المرتهن للأدب الملتزم ذي الرسالة الساميّة.

إن النقد والأدب قريحتان يصعب اجتماعهما في شخص واحد، إذ لا بدّ لإحداهما أن تبغي على الأخرى، ومهما أوردنا من حالات إلا أنها تبقى في خانة الاستثناء الذي لا يمكن أن يؤسس قاعدة أو حتى ظاهرة، فيبقى الأمر معلقاً في خانة التجريب الأدبي لدى الناقد أو التجريب النقدي لدى الأديب، فإحسان عبّاس عرفناه ناقداً رغم محاولاته الأدبية، ونازك الملائكة عرفناها أديبة رغم محاولاتها النقدية، وكثيراً ما يجول في خاطرنا طه حسين فلا نملك حياله إلا الاحترام.

عموما، تمحور أدب السعافين في ثلاثة أعمال؛ مسرحيتان وديوان شعر واحد ، الأولى مسرحية ليالي شمس النهار 1982 ، والثانية الطريق إلى بيت المقدس 2003 وإن مثلت في جامعة اليرموك عام 1980، أما الديوان فهو «أفق الخيول» 2005، والأعمال الثلاثة في مجملها قديمة ولكنها لم ترَ النور إلا متأخراً، مما يطرح سؤالاً جوهرياً: لماذا تأخر السعافين في نشر أعماله الأدبية؟ مع العلم أنها ذات مستوى فنّي جيد يبشر بالكثير في حينه. كما يثير إنتاجه تساؤلاً آخر هل لأدب النقاد قيمة من نوع ما تخصصهم دون غيرهم ؟ و إلى أيّ حدّ اهتم الدارسون بأدبهم؟

التجربة الشعريّة :

أما من حيث تجربة السعافين الشعرية، فللسعافين ديوان شعر واحد وسمه بـ» أفق الخيول» ونشره عام 2005 تضمن 46 قصيدة متنوعة في أنماطها العروضية ألفها بين عامي 1965 – 1995 أي على مدار 30 عاماً، مما يكشف غياب القصديّة في كتابة الشعر، ومن ثم نشره في ديوان، فالقصائد مقطرة تقطيراً، وتسير خجلى على حين غفلة من سلطان النقد، وضمير (الأنا) بارز إلى حدّ كبير، وكأن الأمر برمته ضرب من البوح والمناجاة.

إن مثل هذا الديوان المتعرج بتعرجات سنواته الطويلة لا يمكن أن ينتظم في إطار فنيّ واحد، فخبرة السعافين وقاموسه وثقافته واندفاعه وتأملاته تبدّلت كثيراً عن أول قصيدة كتبها قبل 46 عاماً، مع أنها قصائد غضة ذات صدق فنيّ عالٍ جداً، ومن هنا فلن أمارس النقد الجاف على أغصان الديوان المورق

باحث وأستاذ في جامعة البلقاء التطبيقية.

بعنفوان الحلم وألم الفراق وضياع الوطن، يقول السعافين على لسان برتقالة راسخة في الوطن الغائب يحضر صوتها قائلة:»متى نحظى بعودتكم / لتقطفنا اليد المعروقة السمراء / وتزهر في أراضينا أغاني العودة الخضراء«.

إن المضامين الأكثر بروزاً في تجربة السعافين الشعرية هي الوطن المحتل والشوق إليه متحرراً مستقلا والتفجّع لفراقه والتأمل في استعادته، والسعافين بذلك يكبر رويداً مع قصائده وكأنّه يستودعها آلام السنين وقسوة لحظة الحاضر، فيعالج ذلك مرة بالتساؤل ومرة بالحلم، لقد حضر الوطن الغائب في جنبات قصائد السعافين أيّما حضور ونال نعوتاً كثيرة؛ كسيدة العاشقين، سيدة الحلم، ملحمة كنعان، الحبيبة، السيدة الأبهى، حبة القلب، لؤلؤة الروح، ودم الوريد ...

يمكن أن نعدّ أدب السعافين من الأدب الملتزم المهتم بقضايا الوطن الغائب الذي يبتعد عن الفردية لصالح الهمّ العام، ولكن حالة اليأس المسيطرة على مناخ القصائد دفعت السعافين كما أسلفت إلى إثارة التساؤلات حيناً، وإلى التغوّل في الحلم حيناً آخر، والطريقتان تعكسان حالة من اليأس والعجز والسوداوية والمستقبل الغامض الذي يستشرفه الشاعر، فهو يقاوم غياب الوطن بالحلم والرؤيا مركّزاً تكلانه أكثر في الحديث عن مشهد الوطن ومشاكل أناسه، ويقاوم بعد الوطن بمحاورته.

لقد أفلح ديوان»أفق الخيول« بإثارة العديد من التساؤلات بقيت دون إجابة تذكر:

- من يا ترى يقضي الحياة بلا وطن؟ (ص9)

- هل يؤوب العاشق الجوال أم ليس يؤوب؟

وتمتد الأسئلة إلى الوجود نفسه: ففي قصيدة "غريب" يقول السعافين فمن أين جئتُ؟ وما غايتي؟ وما لفّني في ثياب الضجر؟" (ص17) . للتعبير عن التأزم التي تتلبس الشاعر في ظل غياب الوطن. لقد أسبغت مثل هذه التساؤلات أجواء من الحزن الصامت والكآبة الممتدة على صفحات الديوان في مجمله، وأقرّت بسوداوية المشهد وبيأس يكبر يوماً بعد يوم علما بأنّ أول قصيدة في الديوان كانت عام 1965 وآخرها عام 1995 ومع ذلك استمرّ هذا الألم الصامت راسخاً في قصائد الديوان حاملاً على كتفيه عبء الخطيئة.

ومع سيطرة هذه الأجواء إلا أنّ السعافين يطلق الأحلام والخيول لتنهض بمشروعه الكبير مشروع الوطن المستعاد، فترمز الخيول للعائدين الأوفياء أبناء الوطن الذين لا يستكينون عن نصرته وإن حرموا منه جسداً إلا أنّ أحلامهم/ أفق الخيول تنظر إليه غرباً تشكّله وتكيّفه وتصنعه- على الأقل في الذاكرة – من جديد:

أنا المنفيّ أحلم بالنجوم الخضر

ساهرة على كرمي

بموج البحر يغسلُ

حزننا اليومي

بلثم شقائق النعمان عند الصحو والنوم

أنا المنفيّ أدمن صحبةَ

الذكرى

فبيتي في المدى ذكرى

وجرحي في الهوى ذكرى

وتأكلني هي الذكرى (ص104)

وحتى يحقق الشاعر مبتغاة أصّل قصائده بالتراث

ومالحها بالتناص، فقصائده تتحالف مع التاريخ وتضرب جذورها فيه، وقصائده تسرد لنا ملحمة كنعان بأمجادهم وجبورتهم، ويتناص مع القرآن الكريم (ص 22 ، 42،52 ،55)، ويوظف صوراً أدبية مجبولة بالحنين:

وحينَ استدارتْ أصابعُ / ريحُ الغروبِ تشكلُ غيمَ الربيع/ خرافاً تنام على السفح جذلى(ص26)

وتحطّ العصافير في راحتيك

وأنت ضرير

فيسّاقط الحلم والمجداف والشباب

تناثرت في خاطر السنين

وقارب الملاح يمضي شامخ

الجبين

يهزّه إلى المدى الحنين

فقد غفت في روحه أشباحُ

الانكسار (ص128)

وهذه الصورة لا يوردها الشاعر إلا من باب الحاجة ومن باب قدرتها على التعبير عن ألم اللحظة وعنف الافتراق. وكثيراً ما يوقعنا الشاعر – ترجمانا لواقعنا المتناقض – في فخ المفارقة لنعيش تقلبات الواقع ومنطقيته الزائفة عندما يقول :

باعَ من يُشترى / واشترى من يبيع / أقدم القهقرى / ضاعَ من لا يضيع (ص50)

وعندما يقول :

حينَ مرّ الصباحُ وئيداً بنا في المساء (ص54)

أو عندما يقول: ومضوا بعيدا في القفار / يلملمون الليل والعار الجميل (ص116)

ومع أنّ الشاعر لجأ لمثل هذه التقنيات اللغوية لمدّ قصائده بشيء من ألق الشعر بعيداً عن منطق النقد إلا أنّ تعابيره في الغالب كانت واضحة مباشرة وعواطفه مكشوفة ورموزه لا تحتاج إلى كبير عناء في تقصي أبعادها، وبعض صوره كانت تتكرر وإن تغيرت الألفاظ، كما أنّ المستوى الفنيّ لقصائده جاء متبايناً، فقصائد من قبيل: رؤيا، أطلع فيكم، انطلاقة في الحديد، أفق الخيول ترقى كثيراً على نظيراتها وكأنّ الشاعر غير الشاعر، حتى أنّ ثنائية اليأس والتفاؤل تحضر بين هذه القصائد، فقصائد ضاربة في اليأس وأخرى سادرة في التفاؤل والسمو.

إلا أنّ هذا الديوان يوحّد أنظار قصائده نحو هدف واحد، وتستقر لغة الخطاب فيه على لون المناجاة، فالشاعر لا يصرّح بأبعاد قضيته بل يستشعرها لدى القارئ الذي يشاركه المأساة، فيستقر الحديث عن التبعات والغربة، وتدفق الألم مدّا لا يتوقف تحديداً لمسار أفق الخيول القادمة.

التجربة المسرحيّة :

من البيّن أنّ المسرحية عند كثير من الكتّاب القدماء قبل المعاصرين محفّز من محفزات التاريخ، ينبعث منها التاريخ مجدداً بتواصل أمتن وحرية أوسع لتوثيق علاقته بالحاضر، فالمسرحية المتصلة بالتاريخ هي في صورة من صورها تلبية للحاضر تنطلق منه نحو الماضي ثم ترتد إليه عبقة بالدلالات والتصورات والإسقاطات.

المسرحية التاريخية سردٌ مسرحي يستغل التاريخ خلفية لأحداثه، وقد تقدم هذه المسرحية الحوادث الداخلية الحقيقية في أثناء سردها، كما أنها مجرد مسرحية لسرد

تاريخي معروف أو تستغل الخلفية التاريخية لتقدم صراعاً دراميا بين شخصيات تاريخية أو خيالية.

لقد احتلت المسرحية التاريخية حيّزاً معلوماً في التجربة المسرحية العالمية، وتبنّاها الجمهور اعتقادا منه أنّها تخاطب وعيه الوطني وتناقش إشكالياته، فضلاً عن أن المسرحية عموماً تقصد إلى "تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن قادر على التأثير والإقناع. ومن خلال ذلك كلّه قد تقرر بعض المبادئ الخلقية أو غيرها من المبادئ الإنسانية على نحو غير مقصود في كثير من الأحيان". وعلى الصعيد نفسه فإنها لا تحرص على نقل صورة كاملة لما يحدث في الواقع أو الماضي، بل إنها تعمل على إيهامنا بالحقيقي ولو كنا نعلم ما جرى حقاً.

إن المسرحية العربية في تعاملها مع التاريخ مضموناً أو شكلاً أو لغة، لَتحاول أن تؤصل نفسها فنّاً تعبيرياً راسخاً وحاضراً وممتلكاً لأدوات الإيقاظ والدفع نحو خانة التأمل والجدل ومن ثم إنتاج المعرفة.

ومن الموضوعات التاريخية التي كان لها حضور نوعيّ في النصوص الأدبية العربية مدينة القدس التي توطنت في مساحة رحبة من إبداع الأدباء عموما والشعراء منهم خصوصا، سواء بماضيها أو حاضرها، وقد كان لها نصيب في مسرحية نشرت عام 2003 بعنوان «الطريق إلى بيت المقدس" للدكتور إبراهيم السعافين وإن لم يكن الحديث عنها مباشراً ، حيث اختار بعضاً من الملامح التاريخية التي دارت إبان القرن السادس الهجري الذي شهد تحرير بيت المقدس من الصليبيين على يد صلاح الدين العام 583 هـ، وتحديداً مقاطع من حياة القائد صلاح الدين الأيوبي خلال إعداد الأمة لتتمكن من إرجاع مقدساتها، وهي مقاطع مفصلية في تاريخ الصراع بين العرب والفرنجة على بيت المقدس تعجّ بأحداث مادية جسيمة دون الرجوع كثيراً إلى تاريخ الحروب الصليبية أو تاريخ نشأة صلاح الدين الأيوبي، فالعمل يفترض دراية مسبقة بالأرشيف التاريخي للمسلمين لدى القارئ حتى يراها مجسّدة مسرحياً، ويشارك في تلقيها ثقافياً بروح نقدية تؤمن بالمستقبل ضمن إطار الوعي بالهوية، هذا الإطار الذي حرص السعافين على إبرازه وتعزيزه.

ومع أنّ حياة صلاح الدين فيها الكثير الذي يستحق أن يبرز لما تتضمنه من دروس وعِبَر، إلا أن المؤلف آثر أن يتمركز في تلك الأحدث المفصلية المبنية على التحوّل والتي سبقت تحرير بيت المقدس، فكان لها الأثر الأكبر في رسم معالم الطريق إليه، وهذه اللحظة التاريخية التي اختارها وحوّلها لموقف درامي سمحت لمسرحيته بأن توصل مغزاها المراد، فالنصر بحاجة إلى إعداد والكلام وحده لا يصنع شيئا لأنه أضرّ من الصمت.

والمسرحية بأدائها هذا تعدّ من الأدب الملتزم الذي يعرض "قضايا مجتمعه والدفاع عنها من وجهة نظر حرة الفكر حريصة على قيام العدالة والمساواة"، حتى يقود ذلك إلى إحياء الوعي القومي دون إخلال بمقتضيات الفن وشروطه.

وقد توزّع العمل على فصلين شمل كل فصل منها أربعة مشاهد، وقد اختص الفصل الأول بمشاهده الأربعة بإبراز حال الأمة المتضعضع وتفرقها وضعف الخليفة العباسي وتراجع نفوذه واكتفائه بمراقبة الأحداث مقابل تغلغل وسيطرة الفرنجة على الأمور في بلاد الشام، خصوصاً بيت المقدس وغطرستهم التي امتدت لإيذاء وقتل قوافل الحجيج والتهديد بالوصول إلى الديار المقدسة. أما الفصل الثاني فاختص بالحديث عن إعادة البناء والتلاحم لكسر شكوة

الصليبيين واستعادة بيت المقدس مع إبراز دور أحد أمراء الفرنجة أرناط أمير الكرك والشوبك في التنكيل بالمسلمين لتكون نهايته على يد صلاح الدين، إضافة إلى حادثة محاولة اغتيال القائد صلاح الدين من قبل الحشاشين.

والمؤلف بذلك يكون قد اختار أحداث مسرحيته من الفترة الممتدة بين احتلال بيت المقدس إلى ما قبيل تحريره والتي بلغت ثلاثة وتسعين عاماً، وهو بذلك لا يحاكي الواقع فقط أو ينقل صورة كاملة له، بل يعيد بناء التاريخ فنيّا ليحتمل الحاضر إسقاطاته.

إن اختيار موضوع المسرحية بحدّ ذاته محكوم بمدى قدرة هذا الموضوع على إفراز الدلالات والقيم الاجتماعية والسياسية والإنسانية، فالتعامل مع التراث يجب أن يكوّن قيمة لا أن يبقى في دوائر الماديات من وقائع وأشخاص فحسب، وقد اختار المؤلف لهذه المسرحية فترة حرجة سبقت تحرير بيت المقدس، وهي فترة جدلية خصبة لا يمكن التعامل معها بسطحية، وفي الوقت نفسه لا يقصدها المؤلف لذاتها فعينه الأخرى على واقع الأمة.

إذن، لا بد أن يخضع المؤلف عمله هذا لمبدأ العزل والاختيار، وهذا الأول يتم عن طريق الموهبة والفطرة عند الفنان مرة، وعن طريق الوعي بطبيعة الموضوع وما يريد أن يبثّه الفنان من دلالات مرة أخرى. والإصرار على المبدأ الفني متأتٍ من طبيعة الفن القصصي والمسرحي اللذين يقتضيان مزيداً من الصرامة في تطبيق هذا المبدأ الفني، فالمسرحية ليست مجرد نصٍّ مكتوب، لأن وجودها لا يكتمل إلا بأدائها على المسرح، من هنا نجد المؤلف حريصاً على اختصار كثير من مناظر الواقع ويتجنب قدر ما يستطيع من المشاهد التي لا تخدم مغزى المسرحية.

من جهة أخرى، فإن عودة الفنان المعاصر إلى التراث تؤكد ثراء التراث وقابليته للحياة. ولكن هذه العودة لا تلغي الجانب الإبداعي للفنان الذي يقوم بعمليات ثلاث، تستوجب ثقافة واسعة، وعقلاً منظما يعيد إلى الشتات التراثي تنظيمه وبعثه وتكثيفه بصورة فنيّة معاصرة.

فالفنان يمر أولا بمرحلة الاختيار، وهي مرحلة تحتاج إلى رؤية، ثم مرحلة الانفعال وهي مرحلة تكوين معانٍ جديدة، ثم مرحلة التشكيل، وهي مرحلة طرح ما لا يناسب وتوظيف المناسب. وعلى الفنان خلال فترة افتعال التشكيل بالتراث أن ينفصل عن العمل بقدر ما ينغمس فيه.

مثل هذا المزج بين خطابين هو توظيف للمعلومة التاريخية أكثر منه نقلاً لها، والتوظيف نوع من أنواع التناص يحدث بوعي وقصد حتى ينقل الرؤى والأفكار ولا يعد ناضجاً إلا إذا حمل أبعاداً معاصرة. وعملية التوظيف هذه تكون على الأغلب من أجل تشكيل مناخ واقع يوازي مناخ الواقع التراثي.

ومن أمثلة الموازنة المتحققة بين واقعنا وماضينا تركيز الكاتب على حقيقة الفرقة في زمن المسرحية، وما لذلك من إسقاطات على زمن القارئ، فالمسلمون متفرقون مشتتون يلهث كل واحد منهم لتحقيق مكاسب خاصة به، رغم الأخطار التي تتهددهم جميعاً: "لقد كانت الأحوال قبل قرن من الزمان مدعاة لليأس الشديد، إن فساد الأحوال وقصر نظر الأمراء وتفشي المظالم كانت وبالاً على الأمة" (ص 42)، فضلاً عن التآمر على الأوفياء من أبناء العروبة وإظهار العمالة للعدو الغاصب: "لقد عرض وفد من إمارة الموصل على ملك بيت المقدس دفع جزية سنوية قدرها عشرون ألف دينار، وتسليم عدد من البلدان للفرنجة، وإطلاق سراح من لديهم من الأسرى الفرنجة إذا نجحوا في طرد مولانا الناصر صلاح الدين من دمشق". (ص 43)

ويفسر صلاح الدين ذلك فيقول: "إن للأمر وجها آخر.. لقد استبّت بهم شهوة الحكم فعميت قلوبهم.. المهم أن يحكموا ولو ذهبت البلاد وهلك العباد، شهوة الحكم غدت لديهم سيدة الشهوات" (ص52). هذه العبارة التي تصلح لزمانهم وزماننا تدخل من باب التوظيف، وهنا يكمن فرق وظيفي بين التاريخ والفن.

على المبدع أن يُحْدِثَ في جدار التاريخ الصلب فجوات ينظر من خلالها نحو الحاضر الذي يفتقر للرأي السديد، وهذا الهامش من الرؤية يسمح فيه للمبدع وليس للمؤرخ. لقد انشغل الكاتب في هذه المسرحية عن التعامل المباشر مع بيت المقدس من حيث المكان والقيمة والمحتوى والناس، وركز في رؤيته على ما يحيط ببيت المقدس من ظروف وتناقضات قد يضيع بسببها إلى الأبد أو قد تكون فسحة نور تجدد الأمل، وهذا الانشغال عن القدس مكانا لم يقلل من مركزيتها في العمل، فهي المثير الذي يحرك شخصيات العمل ويؤجج الصراع. وقد ألمح السعافين إليها بين زمنين: زمن ضياعها عندما سقطت بيد الفرنجة، وزمن تحريرها عندما بات صلاح الدين على مشارفها، وخلال هاتين المرحلتين يصطنع الكاتب هامشاً حوارياً بين أطراف العمل، كل يدافع عن رؤاه.

ومن اللمحات التاريخية المهمة التي جرى توظيفها، منطق العداء الذي واجه صلاح الدين من زوايا ثلاث: الفرنجة وتحرشاتهم بالمسلمين وبقوافل الحجيج رغم المعاهدات؛ ضعف الخليفة العباسي وتهافت أمراء المسلمين على الحكم؛ وظهور الفرق الضالة التي تتواطأ مع الفرنجة لقتل صلاح الدين ممثلين بالحشاشين، وهي فرقة فاطمية نزارية مشرقية انشقت عن الفاطميين تحترف القتل والاغتيال لهداف سياسية ودينية متعصبة، ويروى أنهم تعاونوا مع الفرنجة ضد صلاح الدين: "إن الأعداء يجتمعون في خندق واحد". ص 114

عموما، نهج السعافين نهجاً آمناً في التعامل مع التراث التاريخي حول تحرير بيت المقدس عندما وازن بين المعلومة التاريخية والمعلومة المفترضة تاريخياً، فلم يتجاوز على النص التاريخي وحافظ على محتوياته، ولكنه تصرف باتساع في تشكيل العمل واختيار مفرداته من السجل التاريخي المزدحم بالوقائع وجمّعها بروية وأضفى عليها أبعاده الخاصة ورؤاه، حتى إن معظم ما وظفه من حقائق تاريخية كان يحكمه فيها مدى توافقها مع واقعنا المؤلم المشتت المتهافت على إرضاء الآخر الغاصب.

وختاماً، فإن تجربة السعافين الأدبية تجربة تستحق الاهتمام فهي مسكونة بهم الحاضر الجمعي منشغلة بإشكالياته بعيداً عن الفردية الضيقة في إطار من التوازن في الرؤية والبناء.



لوحة للفنانة نور عبدالرزاق الفندي/الأردن

وقفة مع جهود إبراهيم السعافين في مجال النقد الأدبي النثري

د. عيــسى العبـــادي

لعل أول إنتاج أدبي نقدي يطالعنا به الأستاذ الدكتور "إبراهيم السعافين" هو كتابه الشهير: "تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967"، وهو كتاب يؤسس لتاريخ نشوء الرواية العربية الحديثة في المنطقة، و قد تناول فيه ترجح الرواية الكلاسيكية بين المقالة والمقامة، ثم بين المقالة والقصة، وبعد ذلك يدرس هذه المرحلة دراسة فنية من حيث تأثر الرواية بالذوق الشعبي وكذلك الشخصيات الروائية والسرد والحوار والحدث، إلى غير ذلك.



و بعد ذلك يستمر الكتاب في التعرض لقضية امتداد الرواية المتأثر بالذوق الشعبي وفنيات هذه المرحلة.

ثم يتوقف الكتاب مع بدايات الرواية الفنية في هذه المرحلة، فيتطرق إلى عوامل ظهورها، والرؤية الرومانسية التي وشحتها، ثم يتأنى في استعراض الرواية التاريخية برومنسيتها وعلاقتها بالتاريخ وفنياتها الأولية، أما النمط الذي الذي عرفته الرواية في هذه الفترة فهو نمط الرواية الاجتماعية التي استعرض الكتاب حيثياتها وفنياتها ونماذج منها.

ثم يتقدم الكتاب خطوة جديدة في الكشف عن المرحلة الواقعية للرواية في هذه الفترة، شارحاً أنماط هذه الواقعية من حيث هي واقعية تسجيلية وواقعية نقدية وواقعية اشتراكية موضحاً فنيات الرواية في هذه التوجيهات الجديدة.

و أخيراً يفرد الكتاب باباً خاصاً حول التجارب الروائية الجديدة في تلك الحقبة، فيطرح نمط الرواية الفردية ممثلاً عليها بسهيل إدريس والتزامه الوجودي في روايتي "الحي اللاتيني" و "الخندق الغميق".

ثم يتطرق الى النرجسيه الجديدة عند مطاع صفدي في روايتيه "ثائر محترف" و "جيل القدر".

وبعد ذلك يستعرض صراع الذات عند ليلى بعلبكي من خلال روايتي "أنا أحيا" و "الآلهة الممسوخة"، وفي نمط الرواية الرمزية يتوقف مع أسطورية عيسى الناعوري في رواية "مارس يحرق معداته"، ثم الرمزية الاجتماعية عند جورج سالم "في المنفى". و أخيراً يستعرض الروائي وليد إخلاصي في رؤيته الجديدة في رواية "شتاء البحر اليابس".

أما الكتاب الثاني الذي يناقش موضوع الرواية، فقد تركز في منطقة جغرافية بعينها وهي الأردن، فأخذ عنوانه "الرواية في الأردن" هوية الجغرافيا والتاريخ، فكان بحق من أفضل الكتب التي تتبعت نشوء الرواية في الأردن ومساراتها ومذاهبها وأعلامها، وكعادته، فإن السعافين يصر على تعلقه بالتراث، ويؤكد أثر الإرث الأدبي العربي في توجيه الأدب الحاضر، وانطلاقاً من هذه الرؤية فإنه يفتتح كتابه هذا بحديث أكاديمي علمي رصين عن تأثر الرواية الأردنية بالتراث ثم الذوق الشعبي، متوقفاً مع روائيين عدة مثل تيسير ظبيان وشكري شعشاعه وعبد الحليم عباس وحسني فريز وعيسى الناعوري وعصام عماري وغيرهم.

باحث وأستاذ في جامعة العلوم الإسلامية العالمية / عمان.

وبعد ذلك يبدأ زحفه نحو زحف الرواية الأردنية إلى المذهب الواقعي، فيتحدث عن هذه الواقعية بأشكالها الممتدة من خلال روايات "العودة الى الشمال" لفؤاد القسوس و"المتميز" لمحمد عيد، و"وجه الزمان" و"حائط الصفصاف" لطاهر العدوان، و روايات عبد الرحمن منكو، وليلى الاطرش وجمال ناجي وغيرهم.

ثم يتعمق الكتاب مع تعمق الرواية الأردنية في مخاض الواقعية والتجريب حيث ركز على نموذج مغامر في هذا المقام هو الروائي غالب هلسا ورواياتة المثيرة للجدل والمتميزة بعمق طروحاتها.

وبعد ذلك يستمر الكتاب مع استمرار الرواية الأردنية في خوض تجربة التجريب وكسر حاجز الخوف من المغامرة، فيدرس روايات "الكابوس" لأمين شنار، ثم "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول، و"أوراق عاقر" لسالم النحاس، و فيضاً من روايات مؤنس الرزاز وإبراهيم نصر الله والياس فركوح، و غيرهم من الروائيين الاردنين الذي خاضوا مغامرة التجريب ونجحوا في أدائها.



وبعد ذلك يطالعنا كتاب جديد في حقل النشر العربي والمعاصر، هو كتاب "الرواية العربية تبحر من جديد" وهو عبارة عن حديقة جميلة ومفيدة، شرّق فيها الأستاذ السعافين وغرّب من خلال مجموعة من الدراسات والبحوث القيمة في مجال الرواية العربية، وانتشر في هذا الكتاب خارج الإقليم، فدرس الرواية في المغرب ومصر وفلسطين والجزائر والعراق من خلال إحدى عشرة دراسة، نظّر في الدراسة الأولى عن مستقبل الرواية العربية، ثم عرّج على جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة وبعد ذلك دخل في خصوصية الرواية العربية، فعقد فصلاً لأعمال الروائي المغربي عبد الكريم غلاب والتحولات الاجتماعية في رواياتة، ثم عقد فصلاً آخر تحدث فيه فضاء المدينة بين الرواية التاريخية والرواية الواقعية وجعل من "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور نموذجاً لهذه الدراسة.

أما عن التاريخية والتاريخ الاجتماعي، فقد درس رواية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف دراسة واعية وضح فيها مفاهيم التاريخية والتاريخ الاجتماعي.

ثم عالج الاستاذ السعافين مشكل الخوف وثقافة الخوف من خلال عدة روايات عربية معاصرة أكد فيها على دور العامل السياسي في قمع المثقف.

ثم يعود المؤلف إلى رصد حركة التجريب في الرواية العربية من خلال روايات الروائي الفلسطيني إميل حبيبي، حيث التشظي الهيكلي في بناء الرواية عنده، وبالتالي حركة الضياع والتيه التي تعانيها الشخصية العربية المحبطة ممثلة بأبطال الروايات.

وفي الجزائر يتوقف المؤلف مع الروائي الجزائري الطاهر وطار لمناقشة تأثر الرواية بالتراث والاستفادة منه، وذلك من خلال نموذجي "اللاز" و"الحوات والقصر".

هذا بالإضافة إلى بعض الدراسات الأخرى المعتنية ببعض كبار الروائيين العرب أمثال جمال الغيطاني وغيره.

و في كتابة النقدي الرابع في حقل النثر يطل علينا الأستاذ السعافين اطلالة جديدة حين يتمركز لدراسة القصة القصيرة هذه المرة، في فلسطينية والأردن فقط، في كتابه "الرواة على بيدر الحكمة، القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1950-2000"، وكعادته يتبدىء مع جيل الرواد مثل خليل بيدس وعبد الحميد ياسين وأحمد العناني وعيسى الناعوري وغيرهم، ثم يتحول بالقصة القصيرة نحو تحولها إلى الواقعية، فيدرس محمود سيف الدين الايراني ونجاتي صدقي وأمين فارس ملحس وسميرة عزام وماجد أبو شرار وغيرهم.

وبعد ذلك يتعمق دراسة القصة القصيرة مع الجيل الجديد المغامر الذي حاول التغيير، فبحث في التجريب عند غالب هلسا، والرؤية عند غسان كنفاني، والواقعية والوجودية عند جبرا إبراهيم جبرا، و التجريب في التراث عند إميل حبيبي، وتجربة فؤاد القسوس، وغيرهم.

وفي الفصل التالي يدرس طائفة من كتاب القصة القصيرة يسميهم جيل التحولات القاسية، مثل: السواحري و محمود شقير والأزرعي ورفقة دودين وإبراهيم العبسي وعدي مدانات ونمر سرحان وغيرهم.

ثم يتوقف مع آفاق التجريب في تحولات الواقع و الرؤية، و يحشد طائفة من كتاب القصة القصيرة ليدرسهم مع نماذج مثل بدر عبد الحق وفخري قعوار وسالم النحاس وجمال ابو حمدان ويوسف ضمرة ورجاء أبو غزالة وعلي حسين خلف وفركوح وطمليه وسميحة خريس وغيرهم.

وأخيراً يتوقف مع طائفة جديدة اسماها "المغامرون"، وتمثل: بمؤنس الرزاز وهاشم عرايبة وأحمد الزعبي ووليم هلسه وأحمد رفيق عوض وجمال يونس وأحمد النعيمي، وغيرهم الكثير.

ومن باب الوفاء الإنساني والعلمي يفرد السعافين كتابا مستقلاً لدراسة أدب الخليج العربي، فقد عمل في جامعات الخليج فترة من الزمن، ولما كان الرجل وفياً بطبعه الإنساني فقد قاده وفاؤه هذا إلى إعطاء أدب الخليج حيزاً من عطائه، فجاء كتابه "المبحرون إلى أعالي النخيل، دراسة في أدب الخليج" محتوياً على دراسات في الشعر والرواية والقصة، حاول فيها إظهار ملامح هذه الأجناس الأدبية ودراسة أهم الظواهر الأدبية فيها.

وقد عقد فصلاً مستقلاً لدراسة رواية "الاعتراف" للروائي الاماراتي علي أبو الريش، ثم عقد فصلاً مستقلاً تحدث فيه عن التقنيات السردية في الرواية الخليجية، واتخذ من رواية "الحزام" لأحمد دهمان نموذجا ، ثم عاد كعادته، الى تأثير التراث في الرواية الإماراتية، واتخذ من رواية "ثنائية مجبل بن شهوان" لعلي أبو الريش نموذجاً.

ويعقد بعد ذلك فصلاً أخر لدراسة رواية "شاهندة" للروائي راشد عبد الله درس فيها تقنية الحكاية الشعبية وجرأة المضمون.

أما عن تقاطعات السيرة الذاتية والسرد الروائي الواقعي والمتخيل، فقد شكلت رواية "كريمة" للروائي مازن سعيد العتيبة أنموذجاً طيباً لدراسة هذا الاشتباك بين السيرة والرواية في أدب الخليج، و خاصة الإمارات المتحدة، وبعد هذا تحظى القصة القصيرة في الخليج بفصلين حول ملامح التجديد في القصة النسوية في الإمارات، وملامح التجديد في القصة العمانية.

أما الجزء الثالث من الكتاب فقد خصص للشعر، وقد عقد المؤلف ثلاثة فصول تناول فيها بنية القصيدة الكلاسيكية العمانية، ثم جهود أبي مسلم البهلاني في حركة الإحياء في العصر الحديث، وأخيراً ثمة نموذج تطبيقي على الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم درس فيه المؤلف لغة الشاعر ورؤيته من خلال انتاجة الشعري. هذا بالإضافه إلى بعض الكتب الأخرى التي اشتغلت على السرد في الرواية العربية، وعشرات الدراسات والأبحاث المنشورة في المجلات العلمية المحكمة والمجلات الثقافية والصحف الخليجية والأردنية واللقاءات الثقافية في البرامج التلفزيونية في تلفزيون الشارقة والتلفزيون الأردني وغيرهما.

وأخيراً، فلا يمتلك القارئ والمثقف العربي إلا ان يرفع قبعته احتراماً لهذا الباحث الكبير الذي أصبح له لون وطعم و مذاق خاص به، قائم على الوضوح في الرؤية والطرح، والمنهج الرصين في الكتابة النقدية، وعدم الانبهار بالنظريات النقدية الغربية، مع أنه مثقف من الطراز الأول، ويعي جميع المناهج والمذاهب الشرقية والغربية، إضافة إلى عدم استعلائه على المبدعين الجدد، بل إنه يميل إلى إنصاف هؤلاء المبدعين الجدد والأخذ بأيديهم.

ولا يفوتنا الانتباه إلى تأدبه في النقد، وتهذيب تناوله للآخرين، وعدم التجريح أو التلميح، فهو رجل حيي مهذب بطبعه، وقد انعكس هذا على أسلوبه النقدي.

وأخيراً، فإن شمولية النظرة النقدية وشمولية تناول الأجناس الأدبية هي سمة أساسية في نقد السعافين.

آفاق الخيل والنخيل

دراسة في ديوان «أفق الخيول» لإبراهيم السعافين

د. فاطمة البريكي



قد يحضر الزمان والمكان ويحمل حضور كل منهما دلالته الخاصة، وقد يغيبان، ولغياب كل منهما دلالة خاصة أيضًا؛ فللحضور دلالته ومعناه، وللغياب كذلك. يشعر بذلك قارئ ديوان «أفق الخيول» الذي صدر عام (2005م)، للشاعر الدكتور إبراهيم السعافين، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، وهو يتضمن سبعًا وأربعين قصيدة، غاب الزمان – من حيث تأريخ القصائد- عن ست عشرة قصيدة منها، في حين غاب المكان – من جهة إثبات مسقط رأس القصائد- عن أغلب الديوان ما عدا ثلاث قصائد فقط.

مبدئيًا، قد لا يكون لملاحظة مثل هذه وزن يُذكر، وقد يكون من التعسف التوقف عند أمور شكلية تقبع خارج النص أساسًا، وقد عمل المبدع على عزلها وإقصائها تمامًا عن نصه وعن قارئه، سواء بقصد أو دون قصد، وكأنه يوجّه القارئ لقراءة القصيدة في نفسها، بعيدًا عن سنة تشكّلها (ولادتها)، أو مكانها. ولكني أعتقد أن قراءة الديوان مرة تلو أخرى ستوجه القارئ إلى الجهة المعاكسة تمامًا، وستفرض عليه البحث عن تواريخ لما هو غير مؤرخ من القصائد، والبحث عن الأماكن التي كُتبَت فيها معظم قصائد الديوان الذي يبدو وكأنه قد جاء من خارج حدود الزمان والمكان.

في هذا الديوان الذي لا يعترف لا بزمان ولا مكان لا بد أن يتوقف المرء أمام ثيمات محددة، يتكثف حضورها فيه، حتى تبدو وكأنها حاملة الأفكار المحورية للديوان عامة، وللشاعر خاصة. من هذه الثيمات التي سنتتبعها في هذه الدراسة ثيمتان حضرتا في عنوان الديوان، الأولى هي (الأفق)، والثانية هي (الخيل)، أما الثيمة الثالثة التي سنتوقف عندها أيضًا فهي (النخيل).

تأتي ثيمة (الأفق) –التي تتكرر خمسًا وثلاثين مرة في الديوان- منسجمة مع التحرر الظاهر للديوان من حدود الزمان والمكان، إذ توحي اللفظة بالانفتاح والاتساع، وبالرغبة في تجاوز القيود، أو إزالتها إن لزم الأمر.

باحثة وأستاذة في جامعة الإمارات.

ويحضر (الخيل) بوصفه امتدادًا مكانيًا أفقيًا، بما هو وسيلة للانطلاق في أرحب مدى، والتحرر من أي أسر مادي أو معنوي، والانعتاق من القيود –فالزمان والمكان يعدّان قيدين أبديين، خصوصًا عند المبدعين-. وتتكرر لفظة (الخيل) أربعًا وعشرين مرة، سبعًا منها بالمعنى دون اللفظ (مهرة، فرس، حصان، جواد).

كما يحضر (النخيل) –الذي يتكرر سبع عشرة مرة- بما يحمله من دلالات الحب والبذل والعطاء، بالإضافة إلى دلالة الأصالة، والثبات والإصرار، مع شموخ لا يزول وهو يمتدّ امتدادًا مكانيًا رأسيًا هذه المرة.

سأتوقف خلال هذه القراءة عند هذه الثيمات في محاولة لاستبطان سر كثافة حضورها في هذا الديوان، في ضوء ما يوحي به غياب الزمان والمكان عن قصائده من وجود رابط معنوي بين هذا الغياب وهذه الثيمات الحاضرة على امتداد الديوان.

دلالات لفظة (الأفق):

يبدو من تتبع ورود لفظة (الأفق) في ديوان «أفق الخيول» أن الشاعر يقف أمام عدة آفاق، ولكنه اختصرها في العنوان باستخدام اللفظة في حالتها المفردة عوضًا عن حالة الجمع التي يشعر بها قارئ الديوان؛ فالأفق عند الشاعر آفاق: أفقي، أفق روحي، أفق المجد، أفق الغيم، أفق الحلم، أفق الصحارى، أفق الرياح، أفق الصمت، أفق القادمات، أفق السؤال، أفق الليالي، أفق الصقيع، وأيضًا: آفاق الأزل، آفاق الجليل.

إنه يتحدث في كل مرة عن أفق، وفي القصيدة الواحدة قد يستحضر أكثر من أفق، كما في قصيدة «وجه الحبيبة» التي يقول فيها:

تحملني الآفاقُ إلى هالتك فأرتدّ إلى القيعانْ

يأسرني أفق الصمتْ

توشك أن تسحقني الأظلاف فتنبثق الآلامُ

تغني للحب المسجون، وأطياف العشقِ

الذابلْ

...

أهرب من قدري نحو الأفق الضائعْ

لكن الوجه المجدور يطاردني

...

أحلم يا سيدتي أنك أجمل من

في الأفق الغربي تضيئين الدنيا

تتناثر حول العرش جدائلكِ

الملكيةْ

فلفظة (الآفاق) المبهمة في السطر الأول تصبح ذات معالم أكثر تحديدًا في السطور اللاحقة؛ إذ تتضمن تلك الآفاق مرة أفق الصمت، ومرة الأفق الضائع، ومرة الأفق الغربي. وهاتان مرتان من مرات ثلاثة جاءت لفظة (الأفق) فيها موصوفة، وقد جاءت المرة الثالثة في قصيدة «ملحمة كنعان»، وكان الأفق فيها داميًا:

سقط الطفلُ يحنّي الأرضَ

ووجه الجندي المذعورِ

يحملقُ في الأفقِ الدامي

وكما هو واضح، يصطبغ الأفق في كل مرة بصبغة متوافقة مع الحالة الشعورية التي يعيشها الكاتب ولا يمكن تحديد هذه اللفظة تحديدًا قطعيًا.

ويبدو أن للشاعر نظرة خاصة فيما يتعلق بـ(الأفق)؛ فهو عنده رمز للامتداد الزماني والمكاني، وليس امتدادًا مكانيًا بحدّ ذاته كما هو شائع عند عامة الناس، ويتضح هذا من قوله

في قصيدة «رؤيا»:

قال الراوي:

هذا سرّ النار، وسرّ الطينْ

من آفاق الأزل إلى آماد الأبدِ

الخالدْ

إذ لا يمكن النظر إلى هذه اللفظة في هذا السياق بأنها مجرد امتداد في فضاء مكاني، بل إن المكان لا يحضر في هذا السياق، ويحضر الزمان فقط. والأمر نفسه يُقال عن المقطع التالي، من قصيدة «الأحلام العابرة»:

أنا البدوي الذي عبر الأفقَ

من عهد عادْ

يحضر الزمان هنا بقدر أكبر من حضور المكان، وعلى الرغم من كثافة الحضور الزماني الذي يفرضه سياق السطرين، إلا أن القارئ يشعر بتداخل الحضور المكاني الذي يتقاطع مع الحضور الزماني، فيبدو له فعل (العبور) في هذين السطرين فعلاً حادثًا في فضاء زماني ومكاني ممتد غارق في القدم.

ويتجلى الحضور الزماني للأفق في إضافته اللفظة إلى الليالي، وذلك في قوله في قصيدة «ملحمة كنعان» عن كنعان:

ينشر شعره السحريّ

في أفق الليالي الحالماتِ

بمولد القمر الجميلْ

وللحلم أفق، ويحتار القارئ وهو يقف أمام إضافة الأفق إلى الحلم؛ فهل الحلم حضور زماني، أو مكاني، أو الاثنان معًا (أفق الخيول- 1992):

فشمشون وهمٌ، وإني.. أنا الأمل المستنيمُ

وحلمُ طيور المنافي

وأيامك القادمةْ

ففي القلب يصهل شوق الليالي

وفي أفق الحلمِ

وقع الخيولْ

نلاحظ أن لفظة (الأفق) تنفتح عند الشاعر انفتاحات عدة، تسفر عن عدة آفاق لا متجاورة، ولا متتالية، ولا يمكن الوقوف على ترتيب محدد لها، أو تحديد لطبيعة علاقتها ببعضها؛ فالأفق ليس واحدًا، ومن خلال طبيعة حضوره في القصائد المختلفة نلاحظ أنه لا يمثل حالة نفسية واحدة، بل تختلف دلالته، كما تختلف الحالة النفسية التي ينطوي عليها باختلاف سياقات ورودها.

وكأن الخيول لها دلالة الامتداد أيضًا عند الشاعر، ووقعها يُسمع في أفق يمتدّ امتدادًا غير محدد، لأنها هي في حد ذاتها (الخيول) بالنسبة للشاعر رمز لعدم التحديد، وللامتداد المكاني الموغل في التقدم والموحي باستمرار اتساع الرقعة.

ومن الممكن أن يلمس قارئ الديوان بسهولة إحساس الشاعر بوجود أفق خاص به، وأفق أو آفاق أخرى خاصة بالآخرين، وهذا واضح من قوله في قصيدة (من كتاب عاشق جوال- 1971):

كنتُ أهوى الصيد، أهوى

الصبح إذ يصحو الصغارْ

كان أفقي للطيور الخضرِ

دومًا في انتظارْ

فأفقه مختلف عن أفق غيره، وليس هذا فقط، بل يمكن القول إن أفقه يمثل فضاء خاصًا كليًا به، ليس محددًا ولا محدودًا، بل إنه يمثل عالمًا أو مملكة خاصة به، وهذا ما يوحي به قوله في قصيدة «سيدة الحلم»:

لأنك سيدة الحلم في أفْقِ روحي

عشقتُ الحياة وما من دموعٍ..!

فهذه المحبوبة التي يُحتمل أن تكون محبوبة على جهة الحقيقة، أو الرمز، هي سيدة الحلم في أفق خاص به، بروحه، وليس في الأفق المطلق الذي سيشاركه فيه الآخرون، وسيكون فيه واقعًا تحت قيد من أي نوع، وهو الراغب -بهدوء- في التحرر من القيود.

ولكن ما الدلالة العامة لهذه اللفظة التي تظل تطلّ من سطر لآخر، ومن صفحة لأخرى في ديوان تمثل هذه اللفظة ذاتها نصف اسمه؟ لا شك أن إجابة سؤال كهذا تنطوي على قدر من صعوبة تتمثل أولا في اتساع مدى اللفظة في ذاتها بمعناها المعجمي، وكذلك في اتساع رقعة استعمالها في هذا الديوان، إذ تكررت حوالي خمسًا وثلاثين مرة، وهو عدد لافت للنظر في ديوان يحتوي على سبع وأربعين قصيدة.

إن نظرة الشاعر إلى الأفق بوصفه آفاقًا كثيرة ومتعددة وليس أفقًا واحدًا تبدو منسجمة تمامًا مع ما يشعر به القارئ من رغبة الشاعر في التحرر والانطلاق والانعتاق من بعدي الزمان والمكان، على الرغم من أنه لم يتمكن من الانعتاق التام منهما، إلا أنه نجح في منح معانيه مدى أوسع وأرحب باتكائه على هذه اللفظة، وبجعلها مفتاحًا لقراءة ديوانه باختيارها جزءًا من عنوانه.

دلالة لفظة (الخيل):

يحمل (الخيل) وما يتضمنه من معان وألفاظ تدور في الفلك ذاته رمز العروبة، والأصالة، والإصرار، بالإضافة إلى ما يمنحه من إيحاءات بامتداد أفقي يتسع باتساع المسافة التي نتوقع أن يقطعها خيل عربي أصيل فيصعب علينا توقعها أو رسم حدودها. إنه خروج عن نوع آخر من حدود المكان هذه المرة، وتحرر من قيد أراد الشاعر أن يظل متحررًا منه من البداية. ولعلّ اختيار كلمة (الخيول) لتكون النصف الثاني في عنوان الديوان لم يكن عبثًا، ولم يكن مجرد استجابة لصوت خاص بالناحية اللغوية أو الفنية للقصائد، بقدر ما هو استجابة لحاجة نفسية أو معنوية نابعة من نفس الشاعر.

تكررت لفظة (الخيل) عدة مرات في أربع عشرة قصيدة، سبع منها دون تاريخ، والبقية تتوزع على السنوات التالية: 1966، 1971، 1978، 1982، 1988، 1992. مع ملاحظة أن الشاعر لم يستعمل لفظة (الخيل) فقط، بل استخدم ما يرادفها، مثل: الفرس، المهرة، الجواد، الحصان.

وإذا كان الإيحاء بالامتداد المكاني -أفقيًا- قد تجلّى واضحًا من خلال ما يستشعره المرء من انطلاق الخيل عدوًا متجاوزًا الحواجز والعقبات، فإن الإيحاء بالانعتاق من القيد الزماني يتضح من خلال عدم إثبات تواريخ نصف القصائد التي تضمنت لفظة (الخيل)؛ فهل كان هذا نسيانًا، أو تناسيًا، أو تجاهلاً، أو إهمالا؟ هل كان عدم إثبات التواريخ على نصف القصائد مقصودًا أو غير مقصود؟ وهل أراد الشاعر أن يقول شيئًا من خلال هذا التحالف الذي ظهر بين دلالة لفظة (الخيل) في ذاتها وإيحاءاتها التي تتولّد معها، ودلالة غياب البعد الزماني عن نصف القصائد التي وردت فيها هذه اللفظة؟

إذا بدأنا بتتبع دلالة لفظة (الخيل) في القصائد المؤرخة، وجعلنا بدايتنا من القصائد الأقدم إلى الأحدث، وبدأنا بقصيدة «أيار وملاح جديد- 1966»، نجد أن حضور الخيل مرتبط ارتباطًا واضحًا ومباشرًا بالحرب، والقتال، وصوت المعارك، وهي الدلالة التقليدية، وقد جاءت في سياق يشير إلى استمرارية الحرب والنضال، ولكنها استمرارية يائسة؛

فلا جديد في نتائج الحرب التي يخوضها العربي، وكل معركة يخوضها تبدو وكأنها نسخة من معركة أخرى خاضها من قبل من حيث النتائج على الأقل، حتى إن اختلف سير الأحداث. يقول:

وكل عام يُرفع الستارْ

ويسمع الجمهور قصة البحّارْ

بلونها الجديد لكن ليس من

جديدْ

فمشهدٌ مؤثرٌ وبعده فُصولْ

تُشدّ فيها الخيلُ..

تُقرَع الطبولْ

وبعد دمعتيْن.. كِلمتين

للبحّار..

نودّع الرؤى.. ويُسدل الستار!

إن المآسي تتكرر بصيغ مختلفة، لكنها تسفر عن النتائج نفسها دائمًا. هذا ما يقوله الشاعر في هذه السطور التي حضرت فيها لفظة (الخيل) بالدلالة المباشرة لها، بوصفها رمزًا للحرب والقتال. وكذلك تحضر في المقطع التالي من القصيدة ذاتها:

لكنه التيار يا لقوة التيارْ

الليل جيشه الضريرُ

والرياح خيله العنيدةْ

تدوس من يقول: لا

هذا التيار الذي يقف في وجه الملاّح، يبدو أن المقصود به تواطؤ الحظ السيء، والخذلان العربي، والعدو الماكر كامل العدّة، كل هذا يمثل التيار الذي يقف في وجه هذا الملاح -الذي يرمز إلى العربي المقاوم-، مجنّدًا الليل جيشًا له، والريح خيلاً يمتطي صهوتها وكأنها مسخّرة له.

وفي قصيدة «من كتاب عاشق جوّال- 1971» تتكرر لفظة (الخيل) مرتين، وذلك في قوله:

ونما الحقدُ مريرًا وسما

وصرخنا في الدروبْ:

بالدما نحمي الحمى

وجمعنا الخيلَ والبيضَ

وألوان القنا

...

كانت البيضُ سيوفًا

من ورقْ

والرماح السمر وهمًا

مختلقْ

كانت الفرسان سقطًا

مجتلبْ

والخيول الجردْ خيلاً

من خشبْ

ففي المرة الأولى تأتي لفظة (الخيل) رمزًا للقوة والشجاعة، ووسيلة لبلوغ المآرب السامية، وهو المعنى التقليدي الذي ترد به هذه اللفظة عادة. ولكنها في المقطع الثاني تكتسب في سياق الخيبة والخذلان والإحباط معنى آخر معاكسًا؛ فهي خيول من خشب، وهذا يوحي بأن نظرة الشاعر للخيل في حد ذاته لم تتغير، ولكن الخلل في الناس، فينا نحن، في خذلاننا لأنفسنا، وغدرنا ببعضنا.

وبملاحظة عامة يمكن أن نستشعر الرابط القوي القائم خفيةً بين العربي المحارب الفارس الخيّال، والعاشق الذي يحمل عشقه بين ذراعيّه ويطوي الفيافي والبوادي، وذلك من خلال ربط عنوان القصيدة بمضمونها.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة «انكسار - 1978» نجد استمرار حضور لفظة (الخيل) بالدلالة التقليدية؛ فالخيل رمز القوة قد تهاجر، وهذا يوحي بتبدّد القوة، وتبعثر الهمة، وغياب الشجاعة، وضياع حلم استرداد الأرض. ويأتي هذا المعنى متسقًا مع عنوان القصيدة، ومع سطورها الأولى السابقة للمقطع الذي يقول فيه:

رحل الهرمان بعيدًا عن بيدرِ
أحلامهما الشتويّ
وضفيرة بنتك جزّتها مديةٌ
شمشون الجبارْ
وحذاء النبلاء الأمريكانْ
داس عصافير الشجر الغافي
فارتحل الحبّ إلى منفاه السريّ
وتمطى الويلُ،
وهاجرت الخيلْ،
وتناثر حلمُ عواصمنا في
جوف الليلْ

فماذا تبقّى بعد أن تهاجر (الخيل)؟ وما الذي سيبقى للعربي بعد أن تتناثر أحلامه، وهو الذي ما عاد لديه سوى الحلم ليعيش عليه؟

وبالعودة إلى بداية القصيدة، نجد الشاعر يقول في المقطع الثاني:

تسألني الأحزانُ عن الجزرِ
المنسيّة، أبدهها باللهفة بسنينِ
التذكارْ
وأسائلها عن أيّام الحلم الأولى
عن سِفْر البحّار بلا إبحارْ
أمعن في وجه الخيل، فيسلمني
البحر إلى التيارْ

وهذا مقطع يحتاج إلى وقفة خاصة، إذ فيه إيحاء بالرابط بين الفراسة والفروسية، وهما صفتان يتمتع بهما العربي؛ فكأن الشاعر يتنبأ بمستقبله ومستقبل أمته من خلال إنعامه النظر في وجه الخيل، التي تصدق فيما تُنبئ. ولكن الخيل لم تجبْ بشكل مباشر، وجاء الشاعرَ الجوابُ فعلا لا قولاً، إذ أسلمه البحر إلى التيار، ربما يكون هو نفسه ذلك التيار الذي حدّثنا عنه في قصيدة «أيّار وملاح جديد - 1966».

ولكن كيف حضرت (الخيل) هنا؟ وكيف لا نجد لحضورها شذوذًا وقد جاءت في سياق بحري تمامًا، وهي اللفظة المقترنة بالبر والصحراء واليابسة؟ إنها رمز الصدق وأمانة الخبر في زمن تلاطمت فيه أمواج الحقيقة بالباطل.

وفي ديوان يغلب عليه الحس القومي، والنزوع إلى القومية العربية التي أنكرت نفسها في زمن لم يعد لها فيه قيمة تُذكر، يبدو من الطبيعي جدًا على الشاعر، الذي يشعر بما لا يشعر به غيره، أن يعبر عن هذه المعاني والنزعات بشكل واع أو غير واع، وأن يستحضر الصفات التي يشترك فيها العرب الأقحاح، ليبين اختلافهم وتمايزهم عن أدعياء العروبة، المحسوبين عليها، وهم لا يمتون لها بصلة.

ويتداخل الزمان الماضي بالحاضر، حين يستدعي الشاعر شخصية مالك بن الريب من عمق التاريخ، ليمثل بشخصه

وشعره في قصيدة «أغنية إلى مالك بن الريب- 1982» التي تتكشف عن حوار بين الشاعر والشاعر، في حضور قوي للزمان المغيب في الماضي –على خلاف العادة في هذا الديوان-؛ فالزمن العربي مصلوب، وهو تعبير يتكرر مرتين باللفظ نفسه في القصيدة، وهذا يوحي بانتهائه، بل بتراجيدية نهايته، التي تعني نهاية مجد العربي وسيادته على أرضه، مع ما يفيده التكرار من توكيد للمعنى الذي يسوقه الشاعر. ومالك بن الريب ابن الذاكرة، أي أنه بما يحمله من تاريخ مشرق لا يمثل إلا ماضيًا يسكن الذاكرة، ولكنه لا يرتبط بالحاضر، وكأن الزمان عند الشاعر توقف عند الماضي فقط، في محاولة منه للانفلات من الواقع المرير الذي يعيشه العربي المقهور في الزمن الحاضر بنكرانه له:

إن ورود المرج محاصرةٌ

بالسيلِ

تحتدم الرغبة والأشواق وأحلامُ

الخيلِ

وتحملق في الآمادِ: عنادًا،

إشفاقًا، غضبًا،

لكن يرتدّ الصوت كليلاً،

يا صعلوك الليلِ،

الخيل برسم البيعْ

والسيف اليمني تلاشى

في الذاكرة القومية!

لقد تخاذل العرب عن نصرة إخوانهم، وغُيّبت معاني القومية والوحدة العربية لتصبح جزءًا من ذاكرتنا الجماعية.

وعندما يستحضر الشاعرُ الحاضرَ بشكل مباشر وصريح لمرة واحدة فقط في القصيدة، يربطه ربطًا مباشرًا بما آل إليه حال العرب فيه، فهم يتامى، محاصرون بالوحدة والخوف، لا يجدون ملجأ ولا منجى:

يا مالك،

إنا، اليومَ، يتامى

يلسعنا برد الوحدةِ

والخوف من الآتي

من لحمام السروْ، ومنْ

لعصافير الزيتون؟!

وفي المقطع الأخير في القصيدة يبدو الزمن مرتدًا؛ وتشي هذه الصفة بعودتنا إلى جاهليتنا المضللة، وتخاذلنا عن ديننا الذي جرّ علينا حالة الذل والهوان التي نعيشها منذ عقود.

وفي قصيدة «أفق الخيول- 1992» يستدعي الشاعر لفظة (الخيل) مضافة إلى القبيلة، وهي ليست الإضافة الوحيدة التي جاءت مع لفظة (الخيل) في هذا الديوان الزاخر بالخيول، فهي مرة (خيل المغول)، ومرة (خيل الله)، ومرة (خيل منفانا)، ومرة (خيلنا).

يقول الشاعر في (أفق الخيول- 1992):

وماذا تقول عذارى الينابيع والمنشدونَ

ورايات خيل القبيلةْ

يظل السؤال على شرفات الرياحِ

يهوّم في كل فجٍّ، ويبقى الجوابُ

عصيًا

ومع أن السؤال الذي يظل عالقًا على الشرفات عصيًا على الإجابات ليس محددًا، وهو استمرار لعدد من الأسئلة السابقة التي لا يُعرف مضمونها حقيقة، فماذا تقول عذارى الينابيع عن ماذا؟ هذا السؤال الذي سيحاول القارئ البحث عن إجابته أولا قبل التفكير في إجابةِ سؤالٍ حكم الشاعر بأنها ستظلّ عصية.

أما إضافة (الخيل) إلى القبيلة فيبدو لي إلحاحًا من الشاعر على إلصاق صفة العروبة والأصالة على هذه اللفظة بإضافتها إلى ما يزيدها أصالة، وهو لفظة (القبيلة) بما تحمله من قِيَم وعادات ومعتقدات تصبغها بصبغة الأصالة.

وفي قصيدة أخرى، تحضر ثيمة (الخيل) في عنوانها أيضًا كالسابقة، ولكنها غير مؤرخة، نجد لفظة (الخيل) مضافة إلى كلمة أخرى هي المنفى، وهي أيضًا جزء من عنوان القصيدة «الخيل في المنفى»، يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

إلى الصحراء نُسرج خيلَ منفانا

وأنت إباؤنا المأسور، أنت رماحُ

من نقشوا بعين الشمس أحبابًا وخلانا

في هذه القصيدة يختار الشاعر المنفى، ولكنه منفى مختلف عن المنافي الطبيعية التي تأخذ الحركة فيها اتجاهًا خارجيًا؛ فالحركة عند الشاعر داخلية، من الذات إلى الذات، إلى الصحراء التي يراها الشاعر وطنه ومكانه وبلاده، ولا يراها جزءًا آخر خارجًا عنه أو عن محيطه، فأيّ منفىً يراه الشاعر في وطنه؟ هل في هذا دلالة على غربة الشاعر في وطنه، أو على إحساسه بوحدته واختلافه عن المحيط من حوله بما يحمله من هم عربي ألقاه الآخرون وراء ظهورهم؟ أم أنه يتعلق بجانب شخصي خاص بالشاعر الذي ضاقت عليه أرضه التي لم تعدْ خالصة له وحده فتوجه إلى الصحراء التي يرمز بها إلى الدول العربية التي تمتد ممالكها في الصحراء العربية؟

ويحضر الزمان حضورًا مكثفًا، لكنه الزمان الماضي فقط؛ فهو يعيش في الذكرى، غير راضٍ بها، ولكنها الخيار الوحيد المتوافر لديه:

أنا المنفيّ أدمن صحبةَ

الذكرى

فبيتي في المدى ذكرى

وجرحي في الهوى ذكرى،

وتأكلني هي الذكرى

ليس الشاعر مخيرًا في أمر الذكرى، ولكنه هو الزمن الوحيد المتاح له، وهو الزمان الذي يستطيع أن يعيشه كي يتحرر من زمانه الحاضر الذي يمثل واقعًا مرفوضًا عنده -بالحال التي هو عليها- وهو ينتظر بتفاؤل أن يأتي يوم يتحرر فيه من الذكرى، ومن الواقع المرير:

متى يا قلبي المنفيّ

نحو الفجر نرتحلْ

ونغسل همنا والهمّ

دهرًا ظلّ يشتعلُ

و(الخيل) عند العربي رفيقة السلم كما هي رفيقة الحرب، وشاهدة على حالات العشق، كما هي شاهدة على حالات القتل والموت، ومؤنسة في الحالتيْن. وعلاقة العربي بخيله علاقة أبدية، دائمة، يستحضرها بخياله إن لم يعشها حقيقة. ومن هذه الحالة ما نجده في قصيدة «رؤيا»:

هذي ليلى يا ابن الغاباتِ

فها قد صدّقتَ الرؤيا،

تمتزجان شهابيْنْ،

وتذوبانْ..

فرسًا جامحة وحصانًا شاردْ،

وتفيقانْ

روحًا واحدة ووريدًا واحدْ

ويستمر حضور روح الشاعر العربي القديم حضورًا قويًا أيضًا في هذا المقطع الذي يستحضر لفظتي (الفرس) و(الحصان) في سياق العشق، لأنه يمثل تقليدًا شعريًا عربيًا أيضًا، وقد أتى منسجمًا مع روح الديوان عامة.

ونتوقف أخيرًا عند مقطع من قصيدة «نخلة على الخليج»، وهو المقطع الأول منها حين يقول:

بين أيامنا في السديم، وأحلامنا

في الخيول العتاقْ

نخلة تتشهّى احتراقْ

وتبدو لي هذه القصيدة تهويمًا من الشاعر في فضاءات الفروسية والعشق، فالخيل رمز الأولى والنخل رمز الثاني. كما تبدو لي من زاوية أخرى امتدادًا للحس القومي الذي يشعّ من زوايا هذا الديوان في معظم قصائده حتى أكثرها رقة وذوبانًا؛ فالخيل تظلّ رمزًا للفروسية والشجاعة والإصرار على التحدي وخوض المعارك رغم ما آل إليه الواقع العربي المتردّي، والنخلة رمز العروبة، والأصالة، والثبات، والشموخ، وهي الدلالات التي يشعر بها قارئ الديوان مع كل تكرار لثيمة (النخيل) فيه.

وبالاستمرار في قراءة القصيدة نجد أن هذه النخلة قد تكون رمزًا للأمة العربية الحالمة، المتعطشة لمذاق النصر، التي لم تنفرج شفتاها عن ابتسامة فخر بانتصار، أو غرور بتفوق، منذ زمن موغل في القدم. وكأن غيابنا العربي عن ساحة الإنجازات على مختلف الصعد يشبه حالة سفر سينقضي قريبًا –بتفاؤل من الشاعر–، ويعود المسافر من غيبته، وتعود النخلة لحالتها ولعطائها، وتلتقي هذه النخلة/ الأمة العربية بالمجد والنصر الذي سيأتي على صهوات الجياد.

وفي ديوان «أفق الخيول» يحضر الخيل، وأفق الخيل، ويتضافر الاثنان مع النخل، وكأنهما ثالوث لا يتحقق وجود أحدهم أو معناه دون الآخرَين.

وهذا يقودنا للحديث عن الثيمة الثالثة والأخيرة في هذه القراءة لديوان (أفق الخيول) للشاعر إبراهيم السعافين.

دلالات لفظة (النخل):

في قصيدة «العاشق- 1988» تحضر لفظة (الأفق)، و(النخل) على لسان فارس تمدد في جبهة الريح، وغابت ذراعاه في زرقة البحر، وطاولت قامته أعلى الجبال، ثم تغنّى فقال:

لك اللّه يا عاشق الليلِ

والبحرِ

ما امتدّ في الأفقِ نخلٌ

يطوّقُ حلمَ الرياحْ

ويُغوي ظباء البطاحِ

وينكأ فينا المنى والجراحْ

وبالتجاوز عما يحمله اقتران لفظة (الأفق) بـ(النخل) في السطر الثالث من المقطع المذكور، وما فيه من إيحاء بالامتداد المكاني الأخضر، الذي يمكن أن يُفسر بأنه رمز لعروبة يتمناها الشاعر تمتدّ على اتساع النظر، أقول، بالتجاوز عن كل هذا، نلاحظ أن (الأفق) قد حضر –و(النخل) كذلك– حضورًا مباشرًا في هذا المقطع، وحضرت (الخيل) بدلالة الفارس عليها، وكأن اجتماع هذه الثيمات الثلاث في هذه القصيدة يؤكد لنا، بالإضافة إلى اطّراد تكرارها على طول الديوان، شمولية المعنى الذي يريده الشاعر من خلال اجتماع هذه المفردات مع بعضها، واقتران كل واحدة منها بالأخرى إما

اقترانًا مباشرًا، أو غير مباشر. واللافت للنظر أن التفاعل مع هذا الصوت الذي تغنى به الفارس حدث من مناطق مختلفة في الوطن العربي، ليؤكد حسّ القومية العربية الذي يلحّ عليه الشاعر بين حين وآخر في ديوان جعل من حب الوطن –العربي الكبير– علامة على الحب الخالص أيًّا كان نوعه:

فيا عاشق القمر المستسرّ

بحضن الشموسِ الغريرةْ

أرى قاسيونَ يسامرُ بغدادَ

يرحل عبر رمال الجزيرةْ

فيندى الخليجُ

وتشرق وهران من بحر يافا

فتخضرّ (عكا)

يداعبها (النيلُ)،

تضحك شمسُ (الشآمْ)

فلا غابت القدسُ من جانحيكَ

ولا بارحتك رفوفُ الحمامْ

ويظل السؤال القائم أثناء حديثنا عن ثيمة (النخل) في هذا الديوان هو: ما سرّ حضور النخلة مرتين على مستوى عناوين القصائد: «النخلة»، بهذا التعريف الذي يحمل ما يحمله من دلالات يصعب حصرها، «ونخلة على الخليج»، وما يمكن أن ينطوي عليه هذا التحديد أيضًا؟ ويبقى السؤال مفتوحًا دون إجابة.

ولم يتوقف حضور (النخل) على مستوى العناوين، بل تجاوزه إلى مستوى النصوص نفسها، فحضرت (النخلة) بشموخها، وامتدادها الرأسي، ومقامها الرفيع: (أحلام البنفسج)

لنا زمنُ الراقصين على وقعِ

أوهامهم

ولهمْ في الأعالي مقامُ النخيلْ

وليس (النخل) مجرد شجرة عند الشاعر، ومع كون النخلة رمزًا للعروبة، والأصالة، والثبات، والامتداد في عمق التاريخ، والسموق والارتفاع والشموخ للأعالي، إلا أن قارئ الديوان يشعر بتقدير خاص من الشاعر لهذه (النخلة)، ويمكن أن يُفسَّر هذا بمعرفة أن الشاعر قضى شطرًا كبيرًا من حياته في بلدان تعبق برائحة النخيل؛ فقد تنقّل ما بين الكويت، والسعودية، والإمارات، وزار العراق بلد المليون نخلة، ويبدو أن إقامته في هذه البلدان التي يعشق أهلها النخلة ويعدونها جزءًا منهم –كما هي علاقة الفلسطيني بشجرة الزيتون، واللبناني بشجرة الأرز على سبيل المثال– قد نقلت إلى الشاعر الذي يتمتع بقدر كبير من الحساسية والقدرة على التفاعل مع ما يمرّ به من مواقف، هذا الإحساس بعمق العلاقة بين العربي ونخلته، ولأنه قومي لا يرى فوارق ولا حواجز ولا يعترف باختلافات بين عربي وآخر، فقد عبّر عن هذه العلاقة التي أصبحت تربطه بالنخلة مباشرة دون تمويه أو إخفاء (الأحلام العابرة):

تمرون من عبق الموتِ، من جنباتِ الظلامِ، ملائكةً خضبتها

الدماءْ

تمرون من ساحة الصبر، من باحة القهرِ، حقدًا جليلاً

وصبرًا طويلاً وحقل ضياءْ

تمرّون بالناسِ، بالنخلِ كي تقرؤوه السلامْ

تمرّون بالحبِّ، باللوزِ والسنديانِ

فيشتعل الشرُّ... تحني الزنابقُ هاماتِها، ويفحّ الظلامْ

لقد مرّ مرور الكرام على كل شيء ذكره قبل (النخل) وبعده، ولكنه توقف عند (النخل) وذكر أن مرور هؤلاء (الثوّار! الأحرار!) أمام النخل إنما سيكون كي يقرؤوه السلام! وكأنه يوصيهم بنفسه أن يمرّوا على النخل ليقرؤوه سلامهم، أو سلامه هو شخصيًا للنخل! أليس هذا تقديرًا واحترامًا بالغيْن للنخل يستحق أن يُبحَث فيه وأن يوجد تفسير له؟

في قصيدة «النخلة- 1987» تتكرر لفظة (النخلة) خمس مرات تقريبًا، وتبدو في حضورها المكثف رمزًا تقليديًا للعروبة، ولكنها العروبة المخذولة، التي ضيعها أهلها:

كان زمانٌ فيه يصلي النخلُ

ويحلم بالشمس وبالريحِ

وشقشقة الأطيارْ

يرحل في البحرِ، يناغي

أشواق الأنهارْ

ويسامر حين يحل الصيف المفتونُ

أماسي أحلام الأقمارْ

لكنّ التنين الحارس ووحوش الغابْ

باعوا أحلام النخل وأحلام الأطيارِ

وأحلام عذارى الماءِ، وعاثوا أفّاقينْ

لا تحزنْ يا نخل اللهِ

فهذا زمن الأفاقينْ

وتحضر ثيمة (النخل) فتحضر معها العروبة ومواطنها المتعددة في سياق واحد؛ ففي قصيدة «تظلّين سيدةَ العاشقين- 1982» التي ترد فيها لفظة (النخيل) مرة واحدة يستحضر الشاعر مكة، والمدينة، والشام، والقاهرة دفعة واحدة، كما حدث في قصيدة «العاشق- 1988». يقول الشاعر في «تظلين سيدة العاشقين»:

تمرّ بك الريح، تعصف بالشعرِ

بالألق الأمويّ،

وتنكأ جرحًا قديمًا يعطّرُ

سوح الجوامعْ

وأسقف (باب العمود) وكلّ

الحواري القديمةْ

فيهتزّ عبر امتداد الزمان النخيلْ

وتجأر مكة صارخةً في العراءْ

فتشرب رجع صداها المدينةْ

وينداح في الحلم صوت الجراحْ

يرنّم في الأفق يا شام، يا قاهرةْ؟!!

وحتى آخر الديوان يمازج الشاعر بين الحب والحرب، وبين الفروسية والعشق، ويأتي في قصيدة «تشتعلُ الحرب» ليقدم لنا صورًا مزدوجة لحالات الحرب من جهة، وحالات الحب التي تشتعل باشتعال الحرب من جهة أخرى. فاشتعال الحرب في بداية القصيدة، يؤدي إلى اشتعال الحب في وسطها، ثم اشتعال الشوق، ثم اشتعال نار الفتوح التي تطفئ نار الحرب بالعشق:

وتلمع في دورة الفجر أغنية المتعبينَ

فتخضرّ في غابة النخل سود العيونِ

وتشهق شهوة فجر بهيّ الظلالِ

ويجتاح روح الربيع مكامن عشتارَ

يُشعل نار الفتوح، وتنطفئ الحربُ

بالعشق، تهجر معجمنا المستفزّ صواريخُ

روما، وما ثم إلا زهور المدى

وسقسقة الطير، لثغة طفل يعود مع النايِ

والذكرياتِ،

يدندن للبرتقال وللنخلِ، مزمور عشقٍ

مضى من زمان المحالِ

فتخضرّ في غابة النخل سود العيونِ

وتشهق في الأفق نشوة حبٍ عزيز المثالِ

ويخفق في الروح أفق السؤالِ

وفي هذه القصيدة اجتمع (البرتقال) مع (النخل) في حالة عشق، إذ يدندن الأول للثاني مزمور عشق مسترق من زمان اللازمان، ليغيب الاثنان في حالة عشق سرمدية خارجة عن حدود الزمان والمكان، تبثّ الحياة في النخل الذي قد يظلّ رمزًا للعروبة، أو قد تتسع دلالاته على معانٍ أخرى، تظلّ محتملة، في ظلّ السؤال الذي يتولد في روح الشاعر والقارئ في آن.

هذه قراءة عامة، وليست دراسة تحليلية، لديوان «أفق الخيول» للشاعر الدكتور إبراهيم السعافين، الذي كشف من خلاله عن وجه آخر لم يكن معروفًا عنه، وقدّم نفسه شاعرًا مكتمل النمو ليفاجئ الجميع بذلك.

ومن حق هذا الديوان أن تُتناوَل قصائده بشكل تفصيلي وتُحلَّل تحليلاً فنيًّا يعطي كل قصيدة منها حقها، خصوصًا القصائد الحديثة فيه، والقصائد غير المؤرخة. وإذا كان نصيب القصائد القديمة في هذا الديوان متفوقًا على القصائد الحديثة التي توقفت عند عام (1995م) مع أن الديوان قد صدر عام (2005م)، فإننا نطمح ونطمع بأن نرى القصائد الحديثة، بتواريخها، في ديوان آخر جديد، يضمّ بين دفّتيه قصائد التسعينات وما بعدها، حتى يتمكن الدراسون من ملاحظة التطور الفني الذي مرت به التجربة الشعرية عند الشاعر وتوثيقها.

وقد فتح هذا الديوان لقرائه عدة آفاق في مستويات مختلفة ومتعددة، متقاربة ومتباعدة في آن، ويصعب على قارئه أن يتوقف عند أفق واحد من هذه الآفاق الكثيرة التي تسكن بين دفّتيه، ومع هذا فقد يجد كل قارئ له ثيمة أو ظاهرة محددة تلفت انتباهه أكثر من غيرها، فيركز عليها ويبدأ في ترصدها في قراءاته التالية له. وقد لفت انتباهي أثناء قراءتي هذا الديوان من المرات الأولى كثافة تكرار لفظتي (الخيل) و(النخل)، ثم انتبهت بطريقة مفاجئة تماما إلى أن حضور لفظة (الأفق) يفوق حضور تينك اللفظتين بشكل لافت جدًا لا يترك للقارئ مجالاً لتفويته، ومع هذا فقد كان انتباهي لحضوره تاليًا لانتباهي لحضور اللفظتين الأخريين، مما أثار لديّ الأسئلة تلو الأسئلة عن سر هذا الحضور المكثف، ودلالاته، وعن العلاقة بين هذه الألفاظ الثلاث مجتمعة، وما يمكن أن ينطوي عليه وجودها معًا في هذا الديوان الذي اختار له شاعره اسمًا يتقاسم اثنتين من هذه الألفاظ الثلاث التي استوقفتني كثافة حضورها واطرّاد تكرارها.

وأؤكد أخيرًا أن هذه الصفحات لا تمثّل سوى خلاصة قراءة حرة ومتحررة، مسايرة الديوان في ذلك، وقد أطلقت فيها العنان لنفسي لإثارة الأسئلة، وتقديم فهمي الخاص –وليس الإجابات– لبعضها، رابطة بين المقاطع المختلفة، والأفكار المختلفة، للوصول إلى فهم لأحد النصوص أو المقاطع. واعتبار هذه القراءة دراسةً فنيةً للديوان تهضمه حقّه، وتقدم للقارئ صورة أقل نصاعة من صورة الديوان نفسه.

المكان في شعر إبراهيم السعافين

خالدة شنّار

المقدمة:

هل من الممكن أن يكون الناثر شاعراً، أو أن ينثر الشاعر أدباً، كثيراً ما دار هذا السؤال في خلدي، واستوقفني هنيهة من الزمن. ومن خلال الاطلاع على كتب الأدب ودواوين الشعراء نلحظ أن هناك من استطاع أن يجمع بين الفنين؛ الفن الشعريّ والفن النثريّ. ولكن هناك من غلب عليه الطابع الشعريّ وآخر غلب عليه الطابع النثريّ، فإلى أي مدى يوفّق الأديب حين يجمع بين الفنين؟

عرفنا الدكتور إبراهيم السعافين أديباً وناقداً، ولكن أن نقرأه شاعراً هذا ما لم نألفه، فالناظر في أفق الخيول يجد أنّ القصائد مذيلة منذ عام 1965م؛ ولكن أن تجمع هذه القصائد في ديوان وتنشر في عام 2005م، فتلك قضية نقديّة مثيرة، قد نجد لها مسوغات من خلال قراءتنا لأعماله.

ومن خلال اطلاع الباحثة على ديوانه وبعض أشعاره المتفرقة، وتحليقها في عالمه الشعريّ، وجدتّ عالما غير مألوف في تنقلاته المكانية. وكانت لها وقفة هناك. إذ لمست عالماً حالماً في تصوراته المكانية. فهو يجمع بين الواقع والحلم. بين المكان الطبيعيّ والمكان الخيالي. يلحن صورا شعرية موسيقية متناغمة ، ينسقها بكلمات منسجمة مع واقعه وهمّه القوميّ، معبراً عن مرارة شعبه وتاريخه.

من هنا تولدت فكرة البحث الذي يحمل عنوان: "جماليات المكان في شعر إبراهيم السعافين". وقد قسمت الباحثة البحث إلى ثلاثة محاور؛ المحور الأول: تعدّد المكان في شعر السعافين؛ وهو: المكان الحسيّ الشعوريّ والمكان الممتّد، والمكان المحدود، والمكان المعنويّ، والمكان الحقيقي، وأمّا المحور الثاني: الأفعال المكانية، وكان المحور الثالث: الزمكانيّة. وتوّج البحث بمجموعة من النتائج، أهمّها المكان إذ لم يكن إضافيّاً في شعر إبراهيم السعافين، بل كان هو المحرّك لأحداث الأسطر الشعريّة.

يرتبط الأدب بشكل عام بالمكان، ومن خلاله يتجسد لب العمل الفني؛ فالأحداث لا تحدث في الفراغ، فأي عمل أدبيّ يتحرك في إطار مكاني يحتاج إلى حيّز زماني. وتأتي أهميّة هذه الثنائية لكونها تعدّ "عنصراً أساسياً من عناصر الوجود عامّة، وتتجلى أهميّة الثنائيّة في الفنون والآداب بوجه خاص؛ لأنّها تشكّل العمود الفقريّ للعمل الأدبيّ، وهي كذلك معيار تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية"1.

ويعدّ عبداللطيف الصديقي العمل الفنيّ ناقصاً إذا لم يتجلّ به الحس الزمنيّ والمكانيّ، إذ يقول: إنّ العمل الأدبيّ لا بدّ "أن يحمل في جوفه بنية زمانيّة وأخرى مكانيّة، الأولى تعبير داخلي، والأخرى مظهر حسيّ، مفادها أنّ كلتا البنيتين تمثلان جوهر العمل الفنيّ وارتقاءه"2. ويرى جاستون باشلار أنّ العمل الأدبي "حين يفقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته"3.

والشعر يوازي أي عمل فنيّ في إخراجه وهيكليته؛ فيبدو المكان بصوره المختلفة في طيات السطور الشعريّة، و"يتشكل في التجربة الإبداعيّة، انطلاقًا، واستجابة لما عاشه، وعايشه الأديب، إن على مستوى اللحظة الآنية ماثلاً بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخيل وافداً بملامحه وظلاله"4.

باحثة من الأردن.

تعدّد المكان في شعر السعافين:

يعد المكان هو المحدد الإطاري للعمل الفني؛ إذ يتنقل في عوالم غير محددة، ومن هنا لا يمكن للمكان أن يكون تجسيداً مجرداً بريئاً محايداً، بل هو مكان مشارك، أي أنّه لا يكتفي بالدور الذي يقوم به ظرفاً أو وعاء يتحرك فيه الشخوص والوقائع، بل يمكن أن يكون شخصية حيّة في العمل الشعريّ، ولا يمكن تجاهل آثار المكان السيكلوجيّة على الإنسان وأثره في تكوين المعاني العاطفيّة للمواقع والأماكن، وربطها بالحياة التي عاش الإنسان فيها، وربطها بكل إنسان تقاطع معها، فهو "يجسّم الطريقة التي يفكّر بها المجتمع ويتكلم"5، ويكشف أيديولوجية الشاعر.

فللمكان حضور بارز في شعر إبراهيم السعافين، فقد بدا بصور متعددة؛ منها: المكان الحسيّ الشعوريّ والمكان الممتّد، والمكان المحدود، والمكان المعنوي، والمكان الحقيقي، وتجلّت أفعال تتحرك في الحيز المكاني وإن حملت دلالات معنويّة، ولتداخلات الزّمان والمكان أنغام موسيقيّة تسمع من البعيد. ومن هنا انطلقت هذه الدراسة الفنية لجماليات المكان في ديوان الأديب الناقد الدكتور إبراهيم السعافين، فمن المهم ألّا نتطلع إليه في شكله الظاهريّ، بل ننظر إلى أبعاده وبنيته العميقة، ومن خلال زيادة قدرة الشاعر على التعبير عمّا يجول في خاطره تجاه الظروف المكانية والأوضاع الاجتماعيّة السائدة.

ولتكن الوقفة الأولى مع عنوان ديوانه أفق الخيول، والأفق كما يقول ابن منظور هو "ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض، وكذلك آفاق السماء ونواحيها، وكذلك أفق البيت من بيوت الأعراب نواحيه ما دون سمكه، وجمعه آفاق"6. فالمكان الممتد في العنوان هو الانطلاقة المكانية الأولى، ولم يقصرها على المكان بل أضاف لها الخيل التي تمتاز بحركتها السريعة، فهي تصول وتجول فيه، فمكان الشاعر في عالمه واسع، يسع الخيل في انطلاقتها. على أنّ الخيل رمز للخير والهجوم والدفاع والثراء، وهذا الأفق الذي يتحدّث عنه قد يكون مطلباً لهذه الخيول الطالبة.

ولو تتبعنا عناوين قصائده المتفرقة نرى منها؛ "على باب مصر هزيج الطبول"، و"على شرفة القدس"، فكل من العنوانين لا يقتصر على المكان العام المتمثل في مصر والقدس، بل يقف عند المكان المحدود وهو الباب والشرفة، فالشاعر يصرّ أن تكون له إطلالة مكانية، ولعل السبب في ذلك ربما هو ألم النفس التي تبحث عن الوطن المفقود، وترغب في الإطلالة عليه، والانضمام لحضنه الدافئ. فالشاعر يجسّد مشاعره الذاتية ويصقلها من خلال شعره.

المكان الحسي أو الشعوري:

نألف أن يكون المكان ثابتاً وجامداً ولكن هل من الممكن أن يكون حسيّاً شعوريّاً؟

يبدو المكان الحسيّ في شعر السعافين من خلال الملحقات المعنويّة والأوصاف التي تجسّده عالماً حسيّاً حيّاً حركيّاً، لا ساكناً وصامتاً، فتُرسم معالم الحزن والبؤس على تلك الأماكن التي يرتحل بها، وإن يحاول أحيانا التحرّر من ذلك؛ ولكن تبقى مسحة الألم هي الظاهرة. فالبيارة ظمأى ..عطشى؛ تبحث عن ماء في ظل هجوم من الحقد، قد خرجت من صمتها، فهي تئن عطشاً، وتحمل تعبيراً شعورياً شفافاً. يقول الشاعر:

"ويزأر في غلاف الصمت

إعصار من الحقد

يمزق نسمة الأحباب في البيارة

الظمأى.."7

فالضوء يخرج من مكان كئيب، والبيت تبدو ملامحه الحزينة، فهو ليس صامتاً بل كاشفاً عن مشاعر الألم التي

تملأ النفس، يحمل همّا كبيراً لا يستطيع إخفاءه، ويعبر عن حالته المأساويّة برسم الصورة الحزينة على الوجه. فيقول الشاعر:

"ونسيس ضوء في البعيد
ينز من بيت كئيب" 8.

فعلى الرغم من شعور الشاعر بالغربة إلا أنّه يحاول بث الأمل في الأماكن من حوله، ولكنه لا يستشعر الأمل الكامل، فتبدو تلك الصور المتناقضة للأماكن من حوله، فالنبع يبث حنانا، والطلل الذي عُرف بطبيعته أنّه قديم، ومرّ عليه الزمان إلا أنّ الشاعر يزيده كبراً، فهو الهرم في نظره، ويعود يجدّد الأمل من خلال الروابي التي ارتدت حلة الربيع، ورغم حليتها الجميلة إلا أنّها هائمة، فهذه الصورة المتناقضة للمكان عكست العالم الذي يعيشه الشاعر، فهو عالم غير واضح المعالم، عالم تسوده التناقضات والضدّيات، ورغم ذلك يدعو لتفتيت تلك الصورة القاتمة من أجل رؤية الكون بصورته الجميلة. يقول الشاعر:

"فذلك نبع يبث الحنين
وتلك الطلول عراها الهرم
وهذي الدروب كساها الربيع
وتلك الروابي بدت هائمة
فمزّق عن العين حجب الظلام
تر الكون أغنية حالمة" 9.

أرض الفلسطيني تختلف عن بقية الأراضي؛ فهي وإنّ كانت في ظاهرها جنة خضراء إلا إنّها حيناً حنونة وعاشقة وحيناً آخر مجنونة، حنونة تكشف حنانها لمن يدفع أكثر ثمناً لعشقها، ومجنونة على الغرباء، الذين ينتهكون حريتها، ويعيثون فساداً في مرجها.

"تروي الساحرة الشمطاء حكاياتٍ
لم تعرفها طرقات القريةْ
أنكرها الأطفال وأغصان التينْ
ما عرفوا أن الأرض تبيع الحبَّ
وتعشق من يدفع أكثر
xxx
مرّ الأطفال بسدرات ألهبت
الأرض جنونا وجراحا:
"يا هذي السدرات الشامخة..
سلامْ
جاء الغرباءْ
اغتصبوا الحقل، فجفّ النبعْ
وعاثت في المرج الأوهامْ" " 10.

والأرض هي الأرض نفسها؛ ولكنّها ترجف وتدور لا خوفاً بل غضبا وثورة، وتنقل أثرها إلى الكون الذي يعبّر عن غضبه بالانفجار، فهذه المعالم المكانية ثائرة.. ضجرة، ومحركها هو قيصر الثورة، هو الإنسان الذي يثيرها بغضبه وسخطه وثورته على الأعداء، فلن يكتفي هذا الإنسان بالأرض بل يوصل قضيته لتعمّ الكون وتعانق السماء، فهذا المكان الجمعي الثائر هو مكان صاحب القضية الذي يسعى لإيصال قضيته ويسمعها للعالم. ومن هنا يحدث القلب المكاني على هذه الأرض بفعل يد القيصر الساحرة فتصبح الأرض مرتجّة، راقصة، فتزهر بالشقائق؛ شقائق الحرية، ويعم الأثر كل مكان في الأرض، فالشوارع تدبّ بها الحياة، لأنّ الناس تنطلق بأثر القيصر لحماية روحها بآيات الحب والأغنيات.

"وقيصر روما يسن الحرابْ

لا تغادر صديقي، ترتجف الأرضُ

ينفجر الكون، يهتزُّ قيصر

يبكي،

تدور الأرضُ

يصرخ في العسس الواجمينَ

والدار وشك خراب

أنا القيصر المستطيل لسقفِ

السمّاء

سأحرق روما

ولن ينفع القوم هذا الرُّغاءْ

باطل باطل كل هذا الغثاء

هي الأرض ترتجُّ،

تزهر كل الشقائق

ينطلق الناس يحمون روح الشوارع

بالحبِّ والأغنيات"11

دروب الشاعر دامية، دروبه يحكمها الموت، دروب يملؤها الدّم الحرّ الأبيّ الرافض للذل والهوان، فالطفل يحنّيها ويكسبها لونا أحمر بدمائه النقيّة، وينعكس الأثر على الأفق، فتبدو دامية أمام جنديّ مذعور.

"سقط الطّفل يحنّي الأرض

ووجه الجنديّ المذعور

يحملق في الأفق الدّامي"12.

يحاكي الشاعر الأجواء الأسطوريّة، مخاطبا كنعان؛ كنعان العروبة النائمة ليشهد الطرقات الدامية، تلك الطرقات التي رفضتها حتى الطيور المحلقة في السماء؛ لبشاعة منظرها.

"كنعان، ...!!

عصفت رياح الموت

والطرقات دامية

فرّت عصافير

الضحى...

ملأوا سماء الحلمِ

بالطاعون"13.

ولا تزال الصورة الحسيّة الحزينة للمكان ترتسم في تعبيرات الشاعر، فهو يرسم صورة شعب مقهور معزول، يغالب الموت ويصارعه، وتكون الغلبة للموت، فهو يجول في كل مكان، فطرقات فلسطين تموج بالموت. فقد جاء الموت على صورة أفعى تفحّ ويتدرّج الموت تيهاً، فالمكان حسيّ ملموس مُسْتشعر وكيف يبدو وجهها؟ قاتم مظلم بفعل القهر الواقع عليها. ومن هنا تتجلى علامات الكآبة على هذا المقطع الشعريّ التي جمعت بين الظلمات والموت معاً.

"فحّتْ أصوات، وتمشّى

الموت على الطرقات

فتجلّى وجه فلسطينْ

يا هذا الوجه الطّالع من

أعماق الظلماتْ"14.

المكان الممتدّ:

قد يكون المكان واسعاً شاسعاً، وقد يكون محدوداً ضيق المعالم، ومكان شاعرنا توزّع بين الاثنين. مرة يتسع ليشمل الكون والآفاق والفضاء والأعماق ليعانق السماء والسحاب، ومرة يضيق ليقف على حدود الوطن والبلدة، بل المكان الأضيق المتمثل بالبيت والشارع والحيّ والمسجد والسور والبحر.

في زمن القهر والسلب والنهب يحتاج الإنسان لينير دربه، وينقل قضيته، فشاعرنا يعبّرعن أيديولوجيته، وموقفه تجاه القضية، وهو ملتزم إزاء ذلك، "فالالتزام بمعناه الأيديولوجي هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية. وهذا يعني أنّ الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظريّة اجتماعيّة واضحة" 15، فالشاعر يصرخ، ليسمع صوته للعالم، ومن هنا امتد مكانه، فلم يعرف الحدود، ولم يعرف الجدران والأسوار، فيحاول الخروج منه ليوصل صدى أنينه للعالم، وينقل قضيته لمن حوله. ولوحظ أنّ الشاعر كرّر كلمات فضائية مكانية واسعة في شعره؛ مثل "الأفق والكون والفضاء والسماء والسحاب"، فقد خرج عن حدود الأرض، وأفق الشاعر ممتد، وكما ذكرت الباحثة في بداية البحث الانطلاقة كانت من عنوان الديوان؛ إذ تحلّق خيوله بالأفق.

فكون الشاعر حزين لا يمنح الحياة، يعيش به المهمومون والحائرون، ورغم ذلك يبقى مجدّداً للأمل مطالباً بتمزيق الظّلام والتخلّص من القهر والاستعباد لرؤية الصورة الجميلة. فالشاعر يحاول الخروج من مكان القهر والظلم، ويبقى يبحث عن بصيص الأمل في أية فسحة في هذا العالم الواسع، بالرغم من أنّ عالمه تغلب عليه معالم الأسى. وهذا ما يؤيده محمد عصفور من أنّ شعر السعافين تملؤه المرارة ولكنّه في النهاية يرى إرادة رفض الاستسلام من الفتى الفلسطيني.16

"وتجري السنون بلا ذكرياتْ

سوى لحظة من بقايا الزمنْ

مغلفة بارتكاس الوجودْ

ومثقلة بقيود السأمْ

ولا شيء في الكون يعطي

الحياةْ

سوى مخلب من سعير الأسى

لينهش أحلامنا العارياتْ" 17.

"يقولون فتّش عن المفرحات

بأعماقك الجهمة القاتمةْ

ففي الكون سلوى لمرضى

الهموم، وللحائرين ضحايا

السأمْ" 18.

ويضيف الشاعر:

"فمزّق عن العين حجب الظلامْ

تر الكون أغنية حالمة" 19.

ويبقى هذا المكان الفسيح الممتد هو المكان المناسب لتفريغ هذا الغريب ضغوطات حياته، وربما يرى أنّ هذا المكان الممتد يمكن أن يوصّل صوته وألمه للعالم كافة. ويطلب الشاعر تمزيق الأقنعة التي تلبس الوطن المحتل؛ لينكشف الوجه الحقيقي (الوطن) الجميل، فالمكان مكانان؛ مُقنَّع وأصيل، وهو يبحث عن الأصيل.

"وحلمي المضاع وعصري الصفيقْ

وروح تمزّق في كلّ دغلٍ

ليصرخ في الكون:

"واضيعتاه!!!" 20.

تتعانق الآفاق والفضاءات والقيعان في قصيدة "فوضى الدم"، فطائر الباشق يضج لأنّ أفقه دام، وأصبحت القلوب تهوي في القاع السحيق ألماً وحزناً، وعلى الرغم من الامتداد المكاني إلا أن الشاعر يحجمه، فيضيق أمام قوّة سيدة فلسطينيّة تصرخ في وجه طائرة تغزو السماء، فوجهها أخفى الأفق، فهذا الأفق الممتد تماهى أمام ذلك الوجه الثائر. وفي مقابل ذلك هذا الفضاء الممتد الواسع، يستطيع رصاص الحقد

حجبه، فلا يظهر للعيان. فتلك الصور المتمازجة للمكان الممتد تمكّن الشاعر من حصره وتقييده، وتصويره بالمكان المحدود، فهذه نقلة نوعية لمكان ممتد ليصبح مكاناً محدوداً بفعل الألم من جهة والحقد من جهة أخرى.

"في الفضاء البواشق تصخب في الأفق

الأرجواني ظمأى إلى الدم بين الخرائب

كان الدويّ يصم،

فتمضي القلوب إلى خرزة البئر

تهوى القلوب إلى القاع حيرى

ويختلط الدم بالحزن بالضحكات العنيدة

وتصرخ سيدة وجهها يحجب الأفق

في وجه طائرة تستبيح السماء

وتصرخ أخرى، يا إخوة الشر.

هذا الرصاص يسد الفضاء"21

يرتبط الحس الدينيّ بالحس المكانيّ، فيتساءل الشاعر أين المفرّ؟ وفي هذا اقتباس قرآني لمكان جاء في الذكر الحكيم، بقوله تعالى: "يقول الإنسان يومئذ أين المفر"22، والشاعر يقف أمام شرفة القدس ويتساءل: أين المفرّ؟ ويكرّر السؤال؛ لأنّه يبحث عن هذا المفر ولا يجده، وحين يجده تعلوه الأشواك، وفي وسط هذه الأشواك يجد الشاعر فسحة من الأمل فيجدّد الحياة، ورغم طريق الشوك الذي يفرّ إليه يبقى الأفق يحمل بشارة النصر من خلال العصافير التي لا تزال تجد لها مكاناً إلا في السماء. والعشّ مكان لم يطرقه الشاعر باسمه، وفي الوقت نفسه تتسلّل إليه الباحثة بجهدها، فتجد أنّ العصافير المهاجرة المثارة هجرت أمكنتها الآمنة (أعشاشها).

"وقد سمع الناسُ:

إنّي المرُّ، وإنّي المقرُّ

فأين المفرُّ؟ وأين المفرُّ؟

مشينا على الشوك ما هَمَّنا الصَّهْد

ما دام في الأفق رفُّ العصافير"23.

دلالة الأفق لم ترتبط بالبعد المكانيّ الماديّ فقط بل تجاوزت ذلك إلى الروح، فسيدة الحلم تجثو في أفق روح الشاعر، فقد عشق الحياة لأجلها، ومن هنا سمتْ في المكان العلوي في نفسه وحياته. وانتقلت للإحساس العاطفي، فـ "حين يشكل الفنان الصورة فإنّه يجمع بين نسقين من المكان، الأول منتزع من الطبيعة، والثاني منتزع من الشعور، فإذا ما نظرنا إلى صورة ما- باعتبارها حقيقة غير واقعية- علينا أن نتطلّع إلى نسق الفكرة المرادة من قبل الفنان لا إلى نسق المكان الواقع، أي أن ننظر إلى المكان النفسي في الصورة لا إلى المكان المقيس، لأن قيمة هذه تنبع من أنّها تخلق توازناً نفسيّاً يحققه الفنان بأسلوبه "الخاص" ليتم التكامل بينه وبين العالم"24.

"حبست عليك هوى العاشقينَ

وخطت عليك حنايا الضلوعْ

لأنّك سيّدة الحلم في أفق روحي

عشقت الحياة وما من دموع"25.

يرحل مكان الشاعر الممتد في المكان الأسطوريّ، فهذه عشتار آلهة الخصب والجمال، تختال في الأفق؛ ولكنّ اختيالها معنويّ حيناً وماديّ حيناً آخر، فهي تعلو فوق أفق المجد، وتعلو فوق أفق الغيم، فمكان الشاعر يجمع بين المعرفي والإبداعي، فالصورة الفنيّة تضفي دلالة جمالية على المكان بتنسيقاته الجديدة.

"تختال عشتار في أفق المجد،

تختال عشتار في أفق الغيم، "26.

ينقل الشاعر المكان المحدّد إلى المكان الممتدّ، فهذه القدس يحاكي الشاعر جبالها التي تزهر بالحنون؛ ولكن إزهارها على المدى، فهو ليس محدوداً بل ممتداً مع الناظر إليها، فالحنون زهرة الأرض والوطن، تمتد على البعد دلالة على أمل الشاعر في حلم الحرية والتخلص من مخالب الطغاة.

"يا قدس يا بوابة التاريخْ
حتى يرفرف الحسون آمنًا
على جدائل الزيتونْ
كي تزهر الجبال في المدى
بلوحة الحنّونْ" 27.

والمدى ذلك المكان الفسيح الممتدّ يطوي به الشاعر أحزانه، ولعل تلك المسافة تفسح المجال للتنفيس عمّا في داخل النفس، خاصة أنّ هناك تساؤلاً يدور حول من يتقبل الحياة بلا وطن.

"ومسارب الأحزان تجأر في المدى،
والليل والأسلاكُ
تغرق في السكون:
"من يا ترى يقضي الحياة
بلا وطن...!!"" 28.

المكان المحدود:

كما المكان ممتد، فهو محدود ومعّين، تطاله عين الشاعر وتمس جوانبه فهذا البيت والحقل والأرض والقرية والمدينة والغابة والباب والخيام ومعابد الصلاة والدروب والمرج مكانات يدركها الشاعر ويعيش في ظلّها.

هناك أماكن يدركها الشاعر سواء أكانت بحسه أم بمعرفته الحقيقية، إذ تجوّل فيها وارتحل مع الصديق والرفيق والأهل وتنقل في حواريها، وعرف كل بقعة فيها.

"يا بنيّ إذا شئت أن تقرأ هذي المدينة
لا تسأل الناس عنها،
سل الصخر والطرقات العتيقة
والسنديانْ
حجارة هذي البيوت تحاور أجدادنا
من زمان المطايا
وتروي لنا ذكريات المكان
يحدّق من صخرة فرّ منها حمام الضحى
يا صديقي تعبنا من السير في جنبات الزّمان
نطارد حلما أضعناه فينا
تعبنا من الشوق في حضرة الأنبياء
أتذكر تجوالنا في حواري المدينة" 29.

مدينة الشاعر يدركها ويعرف عالمها، فهي مدينة الأجداد، وحجارتها خير شاهد على ذلك، فكم تجوّل فيها وصاحبه، ولعل شاعرنا لا زال يقتفي أثر الشّعر الجاهلي بمصاحبة الصديق ورفيق الرحلة في تجواله في المدينة، وربما أراد أن يقدم الدليل الواضح على معرفته لهذه البقعة المحددة. فها هو يستنطقه ويحاوره ويذكره بتجواله في حواري المدينة. وتوظيف الشاعر لاسم الإشارة القريب وقرن "ال" التعريف بكل من المدينة والبيوتات يعبّر عن القرب المكانيّ النفسيّ والمعنويّ.

وهذه هي مدينة الشاعر التي أصبح يغلب عليها الصمت، ولكن الشاعر يعرفها، ويعرف بيته الذي يرغب أن يبقى منيراً، ولا ينطفئ رغم عدم وجود الأهل في داخله، ويأمل أن يمتدّ نوره ليغطي الحقول التي تضمّ شجر الزيتون.

"والهبة البكماء تجثم في ممرات
المدينة
والروح تغرق في السكونْ

وإلى متى يثوي السكونْ؟!!

لا تنطفئ يا ضوء بيتي

أشرق على الزيتون في رحبِ

الحقولْ

فلقد غفا الشوق الخجولُ إليكِ

من زمن الأفولْ

فالنار في عمق الرماد تهزّ

أركان الجدارْ

وجدائل الزيتون سارحةٌ

تغنّي للنهارْ" 30.

يسرح الشاعر في عالمه الطفوليّ، ويذكر مأساة الرحيل عن الوطن، ويتتبع خطواته وخطوات كل الراحلين، فيقول:

"كنت طفلاً يعشق الزهرَ

وأنغام المطرْ

ويحب الحقل والعشبَ

وأنفاس الشجرْ.

.

.

... وأتى يومٌ وأترابي على

درب الرّحيلْ

خلّفوا الحارة والبيدر والوادي

وشلال الأصيلْ" 31.

للبيت وجود في كيان وإحساس الشاعر، ولا ينسى حقل الجدّ أيضاً، والمخبى والشجرة والباحة؛ فهذه كلها أماكن تمثل حسّ الشاعر، فلا ينساها وارتبطت بالذاكرة العميقة.

"يا بيتنا.. يا حقل جدي..

يا مخابينا العتيقة،

يا شجرة الزيتون ترجفُ

وسط باحتنا الرحيبة" 32.

وحتى العراف يقترن في المكان، فحين يذكره يرتبط ذكره بالقرية، فيقول الشاعر:

"عراف قريتنا رأى حلما" 33.

الإنسان في المنفى يحلم بالوطن، والشاعر يحلم بنجوم الوطن التي تسهر على كرمه، وتبقى صورة بيته تلازمه، فهذا هو البيت الذي يألفه ويعرفه ولا يعرف غيره من البيوت وإن أصبح ذكرى، إلا أنّ صورة شقائق النعمان والبحر لا تفارقه.

"أنا المنفي أحلم بالنجوم الخضر

ساهرة على كرمي

بموج البحر يغسلُ

حزننا اليوميّ

بلثم شقائق النعمان عندَ

الصحو والنومِ

أنا المنفي أدمن صحبة الذكرى

فبيتي في المدى ذكرى

وجرح

صورة هدى لازمت الشاعر ورافقته في حياتها الطبيعية، فتبقى ذكرى حركاتها المكانيّة مرتبطة بنفسه. ويتخيلها في كل نقلة مكانيّة؛ عند الباب وعند عتبات السلم.

" هذي الطفلة صورتها لا تبرح عيني،

تتحفر خطاها على قلبي،

عيناها مثل ضياء الشمس تطاردني،

ألقاها عند الباب، على عتبات السّلمِ،

تلعب في قلبي.."34.

وكما السلم والبيت تبقى في قلب الشاعر وفكره، للخيمة مكان في عقل الشاعر فهي المكان الذي ارتبط بالرحيل واللجوء، وحتى هذه الخيمة لم تسلم من الخيانة، فيقول الشاعر:

"نحلم، نستفيق على صرير البابِ

يغلق دوننا

وتمزّق الريح الخؤون خيامنا

وتظل دون الباب تنثال الحجارةْ"35.

المكان المعنوي:

يقيم الإنسان عادة في المكان، وقد يأتي في صورة معنوية، وبهذا يخرج عن المألوف. والذي يحدّد تلك العلاقة المكانية المعنوية طبيعة الأشخاص أو الأشياء التي تنتقل بهذا المكان، وقد تكون الأشياء ذاتها من المعنويات. فتجسّد هذا اللون المكانيّ بصوره المختلفة في أشعار السعافين.

فالحضن هو المكان الجسديّ الذي يرتبط بالإنسان، ويعبّر عن الحنان والأمان، وأسمى صوره يتجلى في حضن الأم، ولكن شاعرنا تعدّدت صور أحضانه، فلم تعد أمّا يبحث عن حنانها، وهي بدورها أصبحت مشغولة في قضيتها، ولم يعد هناك مجال لحضن أبنائها، فالطفل يبحث عن حضن في البندقية.

"ويأوي السنونو إلى عشّهِ

ويغفو الصّغار بحضن السّلاحْ"36.

فيجثم السنونو في مكانه الحقيقي، ولكن صغار فلسطين يعيشون واقعاً أليماً في زمن حقد المستعمر، فلم يعودوا إلى أحضان أمهاتهم بل يستريحوا هنيهة من الزمن في حضن السلاح.

والمجاهد يحطّ في حضن البراري، ولكنه لن يبقى؛ لأن روحه ستصعد لباريها، فالشاعر دوّن صورة فنيّة لحال المجاهد الذي لم يبق في هذا الحضن فبطولته تخرجه من الأرض ليطاول عنان السماء. فـ "الصورة الفنيّة المتميزة محاولة جديدة تماماً، ونوعاً مختلفاً من الكشف والتصوّر، حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثّف يسعى إلى أنّ يتجسّد في تركيبة لغوية ذات نسق خاص"37.

"من أين ينتصف النّهار؟!

هذا حبيبك حطّ من حضن البراري،

ثمّ طارْ

قصّت جديلته القراصنةُ

التتارْ

يا ويح قلبي؟!"38.

عاشق الوطن، عاشق القمر في ظلّ الوطن، عاشق القدس والوحدة العربية، يجلسه الشاعر في حضن الشموس، يستتر فيها، باحثاً عن حلم الوحدة العربية. "فالصورة من هذا المنطلق نهج ينهجه الفنان كي يكشف عن حقائق الظواهر الحياتية ويقدمها بصورة تختلف عن واقعها الحقيقي بغية ارتياد عالم آخر والوصول من خلاله إلى حقيقة خالدة"39.

"فيا عاشق القمر المستتر

بحضن الشموس الغريرة

أرى قاسيون يسامر بغداد

يرحل عبر رمال الجزيرة

فيندي الخليج

وتشرق وهران من بحر يافا

فتخضرّ "عكا"

يداعبها "النيل"،

تضحك شمس "الشآم"

فلا غابت القدس من جناحيكَ

ولا بارحتك رفوف الحمام"40

قد تكون الغيوم مكاناً للرحيل، وتحتضن الراحلين، فتخومها41 هي الحضن الأخير، لأنّ الراحلين يعانقون الذرى الشّماء، فهم ليسوا من الناس العاديين، هم رمز ومثال للأجيال بارتحالهم.

"يا راحلون..

بحّ الصدى، وظللت أنظرُ

في الغيوم..

فلقد مضى السرب الأخير،

وغاب في حضن التخومّ "42.

الحضن الدافئ، لم يعد قاصراً في أسطر الشاعر على المكان فها هي الأعظم الهاجعات تحضن الشتاء، فالشتاء ذلك المعلم الزمني يصبغه الشاعر بصبغة إنسانيّة تحيله إلى مكان حيّ متحرك يضم تحت جناحيه تلك الأعظم. وعلى الرغم من تلك البدايات الزمانيّة التي رسمها الشاعر من مرور الصباح وتداخله في المساء وانتقاله للشتاء إلا أن الشاعر بتصويره الفنيّ أدخل مكاناً ليشكل بعداً إيحائياً تمثّل في الحنين الذي يجمعهم. فقيمة الصورة تكمن في نسيج وحدتها، من خلال العالم الجزئي الذي يوحد بينها تلك العلاقات الخفيّة، التي لا تكشف أسرارها إلا إلى الفنانين والأدباء والشعراء من خلال معاناتهم وتجاربهم الإنسانية، فالصورة لا تتشكّل قبل ذلك.43

"حين مرّ الصباح وئيدا بنا في المساءْ

حنّت الأعظم الهاجعات بحضنِ

الشتاء"44.

الطرقات ذلك المكان الماديّ الواضح المعالم يتحوّل في كلمات الشاعر لهلاميّة معنويّة إنسانيّة، يفتح حضنه ليس لبني البشر بل للحزن والرعب والانكسار، فالشاعر يشعر بالمرارة والحزن والألم للواقع المعاش، فيجمع بين صور متناقضات، ففي منتصف الليل يسقط الثلج، فالليل دليل الظلمة يحمل بشارة الأمل، وفي الطرقات المنارة يتم احتضان الحزن والرعب والانكسار، فهذه المتناقضات تعكس العالم الشعوريّ المتأزم الذي يعيشه الشاعر.

"منتصف الليل... يتساقط الثلجُ

والطرقات المنارة تحضن حزنا دفينّا

ورعبًا وفيض انكسارْ"45.

الحلم الذي يمثل الخيال والصورة غير الواضحة يختبئ في الأسطر الشعريّة خلف جبل ولكن ليس حقيقيا بل جبل من صّقيع.

"مضى الحلم خلف جبالِ

الصّقيع"46

الأعماق مكان ممتد ولكن الشاعر يجعله جامعا للحن والأمنية، ومن يعزف هذا اللحن؟ إنّها البرتقالة الحزينة التي استمع إلى همسها الشاعر في بيارته؛ وهو يقف على الحدود. ولكن صمت لحنها فجأة ليدخل في أعماق الأمنية. فهذه الأمنيات جسّدها الشاعر لتحلّ في المكان العميق.

"ليصمت لحنها الخلاب في أعماق

أمنيةٍ"47.

قوافل الشاعر الصاعدة للجليل تعبر بوابة، ولكن هذه

البوابة من الصعب اجتيازها، فهي بوابة المستحيل، فهل للمستحيل بوابة كما رسمها الشاعر في لغته الفنيّة ؟ "في الصورة الفنيّة تتجسد علاقة الفنان بالواقع، كما تتضح تجربته الفنيّة في مجموعة الرؤى التي يجسدها هو الآخر في الصورة، كي يتم الانتقال من واقع حسيّ ملموس إلى عالم متخيل مبدع" 48.

"هذي القوافل صاعدة للجليل

تخبئ حلم الصّبايا،

وتعبر بوابة المستحيلْ

رسم الشاعر صورة الفارس كنعان الذي يمثل العروبة، ويمتطي فرسه، ويطوّف ويرتحل في فضاء ليس هوائياً؛ إنما فضاء من الشعر، ويردّد أغاني وحقول اللوز. فهو بهذه الصورة المتمازجة جسّد هذا المكان المعنوي.

"كنعان فارسها..!

حملتْ به ريحٌ مقدّسةٌ

فأسرج مهره رجلاً

وأشرع للرياح جبينهُ

ومضى..

يطوّف في فضاء الشعر

أغنية وحقلا من زهور اللوز"49

المكان الحقيقي:

الشاعر يعيش مأساة فلسطين، ويحمل آلامها بين جنبات فؤاده، ومن هنا كانت ارتحالاته في هذا الوطن، في فلسطين الأم، وفي أجزائها المتعددة؛ ومنها: القدس ويافا وعكا والرملة والخليل والجليل وأريحا والدير والكفر. وكما هي ارتحالات في الوطن الصغير مازجتها ارتحالات في الوطن الكبير، في بعض بقع العالم العربيّ، ومنها: مصر وبغداد ووهران، وعانق الخليج والنيل.

ففلسطين تئن في الأسطر الشعريّة، وتسرد قصّتها، وتكرّر حديثها، فهل من سميع؟ فهي تخرج من أسرها مكبلة بالحديد، فيترحّم عليها الشاعر، وعلى عشاقها، فهذه إحدى لحظات اليأس التي مرّت على قلب الشاعر دون أن يداخلها الأمل.

"يا أيّها الخارجون على منطقِ

الربح والخسرِ

هذي فلسطين تخرج من أسرها

في الحديد،

وهذي فلسطين تبدئ قصّتها

وتعيدْ

وأمّا فلسطين أمّي التي أعنقتْ

في الظلامْ

فعليها السّلامْ

وعلى كلّ عشّاقها الحالمينَ

السّلام"50.

ولا يزال مكان فلسطين يتكرّر في ديوان الشاعر، فهي الأم وهي الحنان، وهي عمود شعره، منها استمد كلماته؛ فيقول:

"كنعان! أسرج مهركَ

العربيّ،

هذي فلسطين المدى،

ولها سنابك خيلنا،

ولها أعنّتها،

ولها رحيق القلب"51.

ويتكرر حديث فلسطين، فيقول: "وهذا مقلاع فلسطين" و" يا ثمر فلسطين... كن أحجارا... لمقاليع فلسطين"52.

ويواصل الشاعر ارتحالاته عبر مدن الوطن، وهذه القدس الجريحة، يناجيها الشاعر وهو يحمل بين جنباته تغريدة الحسون التي تبشر بالأمل، بقوله:

"يا قدس يا مدينة النبوّة

الجريحْ

يا قدس يا بوّابة الجريحْ

حتى يرفرف الحسّون آمنًا

على جدائل الزيتونْ"53.

فهذه غزّة تغتال وسط النهار، ويغتال أبناؤها فتُظلم الدنيا، ولكنّ الشاعر لا يزال يأمل بالحريّة.

"في غزّة، قال العرّافونَ

تميد الأرضْ

خرّ الجند طويلا

شربوا ليلتهم،

رقصوا،

في الصبح انقبضوا،

فاغتالوا أقمارًا أربعةً

في عزّ الظهرْ

أظلمت الدّنيا

واشتعل الصّبر

ورفرف في الآفاق جناحُ

الطّيرْ "54.

ويتابع الشاعر حديثه مع غزة موجها لها النداء، مؤملاً بالعربيّ الذي سيسند غزة ويناصرها، طالبا منها تشريع أبوابها لهذا القادم، فهو الأمل.

"يا غزة هذا كنعانُ،

وهذا مقلاع فلسطينَ

فأنت الوعدُ،

فكوني زادا للمقلاع"55

يتنقّل الشاعر بين ربوع فلسطين، التي تملؤها الدماء الحمراء، فيقول:

"رؤى حمراءُ

بلون دمائنا في القدس، في يافا،

وفي الرملةْ"56

يبدو الشاعر حيناً حزيناً وحيناً يملؤه الأمل وهو ينتقل بين ربوع الوطن، فيطالب زمن الحزن بالرحيل، لأن القوافل تصعد للجليل تحمل معها حلم التحرير.

"توقّفْ أيا زمن الحزن والجوع

هذي القوافل صاعدةٌ للجليلْ

تخبئ حلم الصّبايا"57.

لا يكتفي الشاعر بجولاته المكانيّة في أرض فلسطين بل يسعى لوحدة قوميّة عربية تمتد حدودها في شتى أرجاء الوطن العربيّ. فيعبر عن تلك العلاقة الحميمة بين قاسيون وبغداد والجزيرة والخليج العربيّ والنيل ووهران لتعانق أراضي فلسطين في يافا وعكا والقدس، وتشاركهم الفرحة الشام.

"أرى قاسيونَ يسامرُ بغدادَ

يرحل عبر رمال الجزيرةْ

فيندى الخليجُ

وتشرق وهران من بحر يافا

فتخضرّ "عكا"

يداعبها "النيل"،

تضحك شمس "الشآم"

فلا غابت القدس من جناحيكَ

ولا بارحتك رفوف الحمامْ" 58.

يشرك الشاعر البلاد العربية ثورة الغضب لحال فلسطين، فهذه مكة تصدر صرختها، ويصل صدى صوتها للمدينة، وتستنجدان معاً بالشام ومصر.

"وتجأر مكّة صارخةً في العراءْ

فتشرب رجع صداها المدينةْ

وينداح في الحلم صوت الجراحْ

يرنّم في الأفق يا شام، يا قاهرةْ؟!!" 59.

تنبأ الشاعر بواقع مصر الحالي، فيذكر مصر بلد العروبة، يذكر تحرّرها وتخلّصها من قهرها واستعبادها، فها هي بشائر النصر تطرق أبوابها. وكأنّها نوع من تداعيات الرؤى الحلمية الشعريّة لدى الشاعر، يتماس مع الحقيقة المتوقعة.

"على باب مصر تدقّ الطبولْ

مضى فارس الحلم نحو الأفولْ

لكم يا رفاق الصّبا ضجّةْ"

ويواصل بقوله:

"وصوت المغنّي يهزّ السهول:

إلى أرض مصر تعود المطايا

وفي أرض مصر هزيج الطبول" 60.

المكان الحقيقي عند الشاعر شكّل عالما من الكيان والشعور والإحساس، فهو الوطن بجزئيه الخاص والعام، فهو فلسطين والعالم العربيّ، فلسطين الجريحة، والعالم العربيّ المتلمس أحزان فلسطين.

الأفعال المكانيـة:

تبدو الحركة جليّة في أسطر السعافين الشعريّة؛ إذ تجلّت حركة الأفعال المكانيّة، وإن لم يبرز المكان في شكله الظاهريّ لكنّه استعاض عنه بأفعال مكانيّة تحرك الصورة الشعرية.

"نمشي إلى غدنا راكبين جناح

التشفي من الهم

نحمل رغباتنا ونطير نطير

ولسنا نكفّ، ولسنا نكفّ" 61

المشي، الركوب، الطيران، أفعال تحتاج في حيّز مكانيّ، وتكشف عن بعد مكانيّ بطريقة غير مباشرة، يمشي الشاعر ولكن إلى الغد، ويركب جناح التشفي، ويطير حاملاً رغبة وأملاً، فهو يجسّد صورة فنيّة مكانيّة، فـ "الصورة الفنية أنواع من الوجود، فهي منتزعة من عالم الواقع ومختزنة في عالم الفكر ومنتقلة إلى عالم الشعور، لتتجسّد بعد ذلك في عالم آخر، عالم جماليّ راق هو عالم الفن" 62، وهذا هو العالم الذي رسم من خلاله الشاعر لوحة فنية تبحث عن رسّام لتجسيدها، وزخرفة ألوانها.

يقول:

"وحين استدارت أصابعْ

ريح الغروبِ تُشكّلُ غيمَ

الربيع خرافا تنام على السّفحِ

جذلى" 63.

تتكرّر أفعال الحركة في المكان مثل الاستدارة والتشكيل والنوم، وقد ناغم الشاعر بينها، وتنقلت في الأماكن المرسومة.

ويقول:

"أين يدور المتعب في حلقاتِ
الذّكر وأصوات الدّاعينَ تضجّ
وتصخب في أروقة اللفح الكافرْ
هذي خربةٌ من يتجوّل دون
رفيقْ
يسبح في لجج الوهم وأشداقِ
التنينْ
من أنت... لتؤوي الأحلام
فؤادًا عشّش فيه الجبنُ" 64

يجسّد الشاعر الحركة في أسطره الشعرية، وهي بدورها تبحث عن مكان تجول فيه، فالأفعال "يدور، تضجّ، تصخب، يتجوّل، يسبح، تؤوي، عشّش"، تآلفت بصورة منتظمة لتشكل عالمها المكانيّ. فتتحرك أفعال سطور شعريّة السعافين في عالم غير مادي، عالم الحلم والخيال، فالإنسان قد يسبح في الوهم وأشداق التنين، ويأوي في الأحلام، والجبن يعشش في القلب، وبهذه التصويرات الفنية نجول في أماكن شعورية وأسطورية، دون تحسّس ماديّتها.

الزمكانيـــة:

إنّ العلاقة التي تربط الزمان والمكان علاقة جدلية، إذ يطمح الزمان تغيير المكان، بينما يقاوم المكان هذا التغيير ويرنو إلى استرداد ملامحه التي أطال الزمان بها، وغالباً ما يتم ذلك بمساعدة الزمان نفسه عن طريق العودة إلى الماضي، فضلاً عن ذلك فإنّ إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين إنّ إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر وهو يستمر مع الإنسان طوال العمر. فيمثل المكان الخلفية التي تقع فيها الأحداث في حين يتمثل الزمان في الأحداث نفسها. "وحسب قول كارلايل: وجودنا الأرضي كله مؤسس على الزمن ومبني على الزمن.. الزمن مؤلفه وهو مادته" 65.

وفي شعر السعافين ظهرت تلك العلاقة الجدليّة الجماليّة بين الزمكانيّة. وأولى صور الدمج بدت بتوظيف حرف العطف الجامع بين الثنائية، فأحبة الشاعر حين وقف على الحدود بدوا له بعيدين في عالمهم، فلا يستطيع الوصول إليهم، وشعور الغربة جعله يراهم مختبئين خلف زمان ومكان.

"ونشرح صدر أحبابٍ
تناهوا في الزّمان الجهمِ
خلف الليل والشطآنْ
ونشعل في جدار الغربة الرعناءِ
نار اليأس والأحزانْ" 66.

ولشدّة إحساس الشاعر بالزمان والمكان ينتقي بداية زمانيّة مكانيّة لقصيدة "خلف بوابة الدموع"، ولعل العنوان هو المحرك لتلك البداية؛ فالدموع تذرف في زمان ومكان محدود، وبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

"الليل والزيتون والحرّاسُ
والصمت الرهيبْ
ونسيس ضوء في البعيد" 67.

ويتابع الشاعر بدايته الحزينة، فيسقط دموعاً لا يمكن عزلها عن زمانها ومكانها، فيقول:

"وجمت، فأسرعت الدموعُ
تبلّل الوجه الصغيرْ

لتخاطب الأسلاك والحراس

والليل البهيم"68.

ويتابع في ازدواجية المكان والزمان، فيقول:

"ومسارب الأحزان تجأر في المدى،

والليل والأسلاكُ

تغرق في السكونْ:

"من يا ترى يقضي الحياة بلا وطن...!!"69.

فرغم أنّ حزنه يخرجه من صمته، ويسمع العالم أنّته إلا أنّ الزمان والمكان بدوا صامتين، فلم يعودا قادرين على التعبير في زمن القهر والطغيان.

يقدّم الشاعر اعتذاره لمدينته التي تعبق بالتاريخ في دروبها العتيقة؛ ويعلن عدم قدرته على تطويع الزمان والمكان، فيقول:

"العذر يا من تحمل الآلام والتاريخَ

في دروبها العتيقةْ

لأننا لا نحمل الرعود والصواعقْ

لأننا لا نملك الخوارقْ

ولا نطوّعُ الزّمان والمكانْ"70.

والليل يرحل عبر المكان، بل يحاول سبر غوره، واختراقه والسيطرة على عالمه الصامت، فهو يمارس عملية السحب، وهي بدورها لن تتم إلا في العالم المكاني، وسحبه سيكون لعاصفة مغبرّة دامية. فهذه اللوحة الفنيّة آلفت بين زمان ومكان، وعكست مدى ألم الشاعر.

"هو الليل يسحب عاصفة من غبار مدمًّى"71.

وهذا العاشق.. ماذا يعشق؟ إنّه يعشق الليل والبحر، يعشق الزمان المعتم والبحر الغامض، فعالم هذا العاشق مجهول؛ لأنه ضيّع أحلامه الهاربة.

"لك الله يا عاشق الليلِ

والبحر

ما امتدّ في الأفق نخلٌ

يطوّق حلم الرّياحْ

ويغوي ظباء البطاحِ

وينكأ فينا المنى والجراحْ"72.

وحين يبحث الشاعر عن الحبيبة، حين يجد الحبّ مسجوناً، يشعر بطول أيامه، فيحولها لكيان ماديّ، فيقول:

"توشك أن تسحقني الأظلاف فتنبثق الآلامُ

تغني للحب المسجون، وأطياف العشقِ

الذابلْ

تمتد الأيام على الطرقات"73.

هل لشهر نيسان روضة؟ هذا ما استشعره الشاعر حين رحلت هدى إلى بارئها، وقف يبحث عنها، وعن عينيها. فالحزن هو المتحدّث؛ لذا يبحث عن هدى في عالمه المكانيّ الزمانيّ، فتساءل: "ومن يطفئ ظمأ الجدب، ومن يزهر في روضة نيسان...!"74.

ويعود الشاعر ليمزج الحسّ الزمانيّ بالمكانيّ في عالمه الرومانسيّ، فأحلامه تكبر، والناس تصمت، ويكون صمتهم في دمج مكانيّ زمانيّ.. حين يأوي الناس في المساء، فالناس تبحث عن مأوى، ولكنها في وسط ذهولها لن تجد سوى الزمان مأوى لها.

"وتكبر الأحلام في مدينتي فتعمقُ

الجراحْ

والناس صامتون ذاهلونْ

وعندما يأوون في المساءِ

خلسة يروون للأطفال

حكاية الغول بألف رأس!"75.

ويعزف الشاعر سيمفونيّة مشابهة للسابقة من خلال بحث الغريب عن المأوى في عالم القهر، ولكن هذه المرة يأبى الزمن إيواء الغريب.

"ماذا جنينا.. والرياح قوية رعناءُ

والرّمل الرماديّ الكئيب يصدّنا..

ونغص بالكلمات تجرحُنا،

يغيمُ القهر في آماقنا،

نتلمّسُ الأبواب، رُدّينا!!

فهذا الليل لا يؤوي الغريب.."76.

تناغمت تلك التداخلات الزمانيّة المكانيّة في شعر السعافين، فقد أضفى الحسّ المكاني على الحس الزماني بسمفونيات موسيقية تشذب الآذان. فها هو زمن السعافين أسير، يبحث عن الخلاص، ويدعو لإطلاق سراح الزمان المواتي للوصول إلى زمن مقبل بالهبات، وتبقى العلاقات الزمكانية تتراقص على نغمة واحدة، فيرغب بإطلالة على الكون من شرفة الصبح، فالصبح المتجدد هو معبر الدخول إلى الكون الفسيح. وهو في عالمه الحالم الآمل يرغب في عبور الزمان والوصول إلى الغد المشرق، ولكن تبقى الزمكانية في اضطراب؛ فتدور به الأرض ويرافقها الزمان في دورانه، حتى يضيق به المكان. فقد عزف السعافين سيمفونية الحلم المكانيّ الزمانيّ بصورة أخرجت كليهما عن منظوره الظاهريّ.

"فأطلق سراح الزّمان المُواتي

إلى زمن مقبل بالهبات

صديقي، أما قلت لي يوم كنّا

نطلُّ على الكون من شرفة الصبح

ما زلت تحلم؟

قلت: نعم ما أزالُ

وإنّ العبور إلى الغد دوما سؤال.

ودارت بنا الأرض، دار الزّمانُ

وضاق المكان"77.

يعزف الشاعر أنغامه على متواليات زمانيّة، ليدمج من خلالها حسه الزماني بالمكاني معبراً عن زمن القهر الذي ينصهر بالواقع المعاش على الأرض، فيتساءل الشاعر عما تخفي الريح مرتين متتاليتين، فماذا تخفي في أحشائها؟ ولكي تزيد في غموضها يكون ذلك بعد المساء، وتعود الريح نفسها ليسائل الشاعر: ماذا تخبي الريح في ليل التتار؟ فهذه التمازجات الزمانيّة المكانية أضفت على الصورة غموضاً فنيّاً.

"ماذا تخبي الريح في أحشائها

بعد المساءْ

والظلمة الرعناءْ

تنشب ظفرها المسموم في عين النهارْ

ماذا تخبي الريح في ليل

التتار!"78.

الظلام.. أليس هو تعبيراً زمانياً، وإن كان ظلام الشعر ليس بالظلام الحقيقي، ولكنّه يتساقط في عالم السعافين ويكون سقوطه في المعابر. فهو الزمن الوهمي يسقط في مكان طبيعي. وهذا وصف لواقع أبناء الحجارة، "فمهمة الأديب أن يصف الحياة ولكي ينجح في ذلك يجب أن يترك مسافة بينه وبينها المصوّر، الذي يبتعد قليلا عن المشهد، ويظل خارجاً عنه"79.

"تسّاقط الحجارة المدمدمةُ،

فيسقط الظلام في المعابرْ"80.

"إنّ الفنان في عمله الفني خالق لكون جديد خيالي عبر رؤية جديدة للواقع، وينبع جمال هذا العمل من أنه يقودنا بعد تلمس الحقائق الطبيعية إلى حيز آخر أكثر جمالاً وأكثر بهاء، هو حيّز ما فوق الطبيعة فالفنّ يعيد تشكيل المكان وفق منظور جماليّ في صورة تحويله تحمل بين ألوانها حركة الحياة بأجزائها ومركباتها، والفنان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع تمثّل الصور مشاهد وألواناً وأحوالاً وظلالاً ليكشف النقاب عن تلك المحسوسات المنقولة من حالة خاميّة إلى حالة جمالية"81.

الخاتمة:

بعد الاطلاع على شعر إبراهيم السعافين، والقراءة المتعددة لأسطره الشعريّة، توصّلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج؛ وهي:

يعدّ المكان إحدى أبطال سيمفونية إبراهيم السعافين الشعرية، فقد بدا ممثلاً حيويّاً ومحركاً فاعلاً لبقيّة عناصر النصّ الشعريّ.

إبراهيم السعافين ابن الوطن، وخرج من لبّ الوطن، وما زال مرتبطاً بالوطن، فحبّ الوطن هو المسيطر على أحاسيسه ووجدانه، وهو المالك لقلبه في زمن الرحيل والهجرة من الوطن.

المكان في شعره متباين ومتعدّد، ينطلق من إحساسه بالوطن، وقد بدا حسيّاً شعورياً مرتبطاً بالأرض وتفاعلاتها الحسيّة، متعلقا بقضية يبحث في خلالها الشاعر عن ذاته، مجسّداً حلم أمته.

وقد يأتي المكان ممتداً حيناً، ومحدوداً حيناً آخر، ممتدا حاملا لهموم شعبه وقومه، معبراً عن آهاته، ومحدوداً محصوراً ضيقاً في عالم الأرض الحقيقية من بيته وشارعه وحيّه ومدينته.

وإنّ كان مكانه حسيّاً شعورياً، فهو المكان الحقيقيّ الذي ارتحل فيه، فهي فلسطين الوطن، فقد حلّق في مدنها كيافا وعكا والجليل والخليل... وخرج عن إطار الوطن إلى الوطن الأم؛ العالم العربيّ المشارك للهمّ الفلسطينيّ المساند له في قضيّته.

تحرّك إبراهيم السعافين في عالمه المكانيّ من خلال أفعال امتطاها، سواء أكان المكان فيها ماديّاً أم شعوريّاً. بفنيّة الصورة المتحركة عبّر عن جولاته وارتحالاته. ونقلنا معه في عالمه الواهم الحالم.

عالم السعافين المكانيّ تماهى مع عالمه الزماني، وعزف سمفونيّة بديعة على أنغام التماثل المزجي بين عنصرين من عناصر الفن القصصي، ولهذا وجدنا أنفسنا أمام عمل حكائي، يسرد ألم ومعاناة شعب.

المراجع والمصادر:

* القرآن الكريم.
* ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، 630-711 هـ، (1997)، لسان العرب، (د.ط)، دار صادر، بيروت.
* السعافين، ابراهيم، (2005)، أفق الخيول، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان.
* صالح، بشرى موسى، (1994)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
* الصديقي، عبداللطيف، (1995)، الزمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
* الطريسي، أحمد، (د.ت)، النص الشعري بين الرؤيا البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية تطبيقية، (د.ط)، الدار المصرية السعودية، القاهرة.
* باشلار، جاستون، (د.ت)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، (د.ط)، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

* راي، وليم، (1987)، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، (د.ط)، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد.

* شاهين، سمير الحاج، (1980)، لحظة الأبديّة دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

* شكري، غالي، (1968)، شعرنا الحديث... إلى أين؟، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة.

* فوغالي، باديس، (2008)، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن.

* مندلاو، أ.أ، (1997)، الزمن والرواية، ط1، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

الدوريات:

* السعافين، إبراهيم، حوار الحكايات، الرأي الثقافي، الجمعة، 29 جمادى الأولى/ 1431هـ- 14 أيار/ 2010م، ع14460، السنة 39، عمّان/ الأردن.

* السعافين، إبراهيم، على شرفة القدس، الرأي الثقافي، الجمعة 14 ذوالقعدة/ 1431هـ- 22/ أكتوبر/ 2010م، ع14619، السنة40، عمّان/ الأردن.

* السعافين، إبراهيم، على باب مصر هزيج الطبول، الرأي الثقافي، الجمعة 20ربيع الثاني/ 1432هـ- 25مارس/ 2011م، ع14770، السنة40، عمّان/ الأردن.

* السعافين، إبراهيم، فوضى الدم، جريدة الخليج/ الإمارات، 2006/9/1م.

* المهدي، مروة، الزمان والمكان المتخيّل، مجلة إبداع، مصر، ع10، اكتوبر، 2001م.

* ماضية، بيانكا، العلاقات المتجسدة في الصورة الفنيّة، مجلة الموقف الأدبي، ع341، 29أيلول/ 1999م، جمادى الأولى/ 1420هـ.

الهوامش:

1 - الزمان والمكان المتخيل، مروة مهدي، 157.

2 - الزمان أبعاده وبنيته، عبداللطيف الصديقي، 143.

3 - جماليات المكان، جاستون باشلار 6.

4 - الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي، 181.

5 - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، 126.

6 - لسان العرب، ابن منظور، مادة أفق.

7 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 7.

8 - المرجع السابق، 8.

9 - المرجع السابق، 20.

10 - المرجع السابق، 34.

11 - على باب مصر هزيج الطبول، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي، 4.

12 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 68.

13 - المرجع السابق، 69.

14 - المرجع السابق، 70.

15 - غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، 162.

16 - انظر أفق الخيول، إبراهيم السعافين، صفحة الغلاف الخارجية.

17 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 18.

18 - المرجع السابق، 19، 20.

19 - المرجع السابق، 20.

20 - المرجع السابق، 20، 21.

21 - فوضى الدم، إبراهيم السعافين، جريدة الخليج، 2006.

22 - سورة القيامة، 10.

23 - على شرفة القدس، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي، 8.

24 - العلاقات المتجسدة في الصورة الفنية، بيانكا ماضية، 46.

25 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 80.

26 - المرجع السابق، 146.

27 - المرجع السابق، 126.

28 - المرجع السابق، 9.

29 - على شرفة القدس، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي 8.

30 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 10.

31 - المرجع السابق، 13.

32 - المرجع السابق، 9.

33 - المرجع السابق، 61.

34 - المرجع السابق، 107.

35 - المرجع السابق، ، 116.

36 - المرجع السابق، 25.

37 - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 62.

38 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 76.

39 - العلاقات المتجسّدة في الصورة الفنية، بيانكا ماضيّة، 44.

40 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 40.

41 - التخوم: الفصل بين الأرضين من الحدود والمعالم، وهي منتهى كل قرية أو أرض، وهي مؤنثة وجمع مفردها تخم. انظر لسان العرب، ابن منظور، مادة «تخم».

42 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 92.

43 - انظر النص الشعري بين الرؤيا البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية تطبيقية، أحمد الطريسي، 111.

44 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 54.

45 - المرجع السابق، 98.

46 - المرجع السابق، 77.

47 - المرجع السابق، 5.

48 - العلاقات المتجسّدة في الصورة الفنيّة، بيانكا ماضيّة 51.

49 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 62.

50 - المرجع السابق، 55.

51 - المرجع السابق، 63.

52 - المرجع السابق، 65.

53 - المرجع السابق، 126.

54 - المرجع السابق، 64.

55 - المرجع السابق، 65.

56 - المرجع السابق، 6.

57 - المرجع السابق، 45.

58 - المرجع السابق، 40.

59 - المرجع السابق، 59.

60 - على باب مصر هزيج الطبول، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي،4.

61 - حوار الحكايات، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي، 4.

62 - العلاقات المتجسّدة في الصورة الفنية، بيانكا ماضيّة 51.

63 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 26.

64 - المرجع السابق، 42.

65 - الزمن والرواية، أ.أ مندلاو 170.

66 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 7.

67 - المرجع السابق، 8.

68 - المرجع السابق، 8.

69 - المرجع السابق، 9.

70 - المرجع السابق، 125.

71 - على باب مصر هزيج الطبول، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي، 4.

72 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 40.

73 - المرجع السابق، 109.

74 - المرجع السابق، 108.

75 - المرجع السابق، 113.

76 - المرجع السابق، 117.

77 - على باب مصر هزيج الطبول، إبراهيم السعافين، الرأي الثقافي، 4.

78 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 114.

79 - لحظة الأبديّة دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين 59.

80 - أفق الخيول، إبراهيم السعافين، 115.

81 - العلاقات المتجسّدة في الصورة الفنية، بيانكا ماضيّة، 47.

قراءة في مسرح إبراهيم السعافين

تحسين محمد أبودياك

قبل الحديث عن مسرحية "ليالي شمس النهار" محور هذا البحث، لا بدّ من التطرق بإيجاز عن المسرحية التي سبقتها في التأليف والتمثيل على خشبة المسرح، أعني مسرحية "الطريق إلى بيت المقدس"، وقد ألف الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين هذه المسرحية قبل عام 1980م، وعُرضت على مسرح جامعة اليرموك يومي 18- 1980/5/19م، وأيضاً يوم 1980/6/30م.

تقع مسرحية "الطريق إلى بيت المقدس" في فصلين، وقد اعتمدت أحداثها على السياق التاريخي، وكل فصل يحتوي على أربعة مشاهد. في المشهد الأول نرى الخليفة العباسي جالساً في قصره لا حول له ولا قوة، ويستقبل وفد الشام الذي يرأسه القاضي ابن الصلاح، قاضي دمشق، الذي قدم إلى دار الخلافة لطلب العون، للوقوف في وجه الطاغية بلدوين، الذي فتك بأهل بيت المقدس، فذبح منهم ما يزيد عن سبعين ألفاً. وقد طلب المناداة في الناس للجهاد، والوقوف في وجه المجرمين، ويدور حوار بين قاضي بغداد وقاضي دمشق والخليفة، حول الخلافات التي فتت وحدة الأمة، وانصياع الولاة لشهواتهم في حب الملك، وإنه لا بدّ من تخليص الدولة من هذا الانشقاق والتفتت، لكي تتمكن من التصدي للهجمة الشرسة، وتحرير المسجد الأقصى من براثن المغتصبين، ويقفل ابن الصلاح عائداً إلى بلاده بعد أن أوصل رسالته إلى الخليفة.

في المشهد الثاني: حفل خطبة أرناط على عروسه سيبيل وارثة عرش الكرك. يدور حديث بينه وبين صديقه فيليب، ويبين لنا كاتب المسرحية إن أرناط هذا كان أسيراً لدى المسلمين، وأنه عومل طوال أسره معاملة حسنة، إلا أن الحقد الدفين داخله على المسلمين وظل مستعراً، ومن المعلوم أن شخصيته تتصف بالشك فيمن حوله، حتى من أقرب أصدقائه، فهو يعاني من عقدة الشك هذه معاناة ظاهرة، الأمر الذي انعكس على علاقاته مع الجميع، وفي الحوار الذي دار بينه وبين عروسه سيبيل يكشف أرناط عن خداعه وغدره وعدم مراعاته للمواثيق والعهود، كما باح بخوفه الشديد من صلاح الدين، واحتقاره للأمراء المسلمين، الذين يتعاونون مع الفرنجة خوفاً من صلاح الدين، ومن أجل المحافظة على كراسيهم، وبينت سيبيل أن تشجيع هؤلاء وغيرهم من الفرق التي تكره صلاح الدين، مثل فرقة الحشاشين، هو في مصلحة الصليبيين.

المشهد الثالث: يظهر صلاح الدين مع قاضي دمشق وأعيان الدولة وقوادها، ويشكو صلاح الدين من اختلاف أمراء المسلمين، وانسياقهم خلف مصالحهم الذاتية، وإهمال المصلحة العليا للمسلمين، ويدور الحديث حول غارة الفرنج على قوافل الحجيج، وكيف قام وفد من إمارة الموصل بعرض دفع جزية سنوية لملك بيت المقدس تصل إلى عشرين ألف دينار، علاوة على تسليم ما لديهم من أسرى الفرنجة دون مقابل، وتسليم عدد من المدن لهم إذا نجح الفرنجة في طرد صلاح الدين من دمشق.

في المشهد الرابع: يظهر أرناط وسيبيل زوجته جالسين، فيدخل عليه فيليب ويدور بينهما حديث عن ردود الفعل على الإغارة على قوافل الحجيج، ويحذره فيليب من عواقب هذه

باحث من الأردن.

الإغارة وأنه يجب عليه الاعتذار من صلاح الدين، إلا أن أرناط يرفض ذلك بشدة، وادّعى أنه سيلحق به الهزيمة الساحقة، وأنه يخطط لقتله، ويبيّن لنا الكاتب موقف نصارى العرب مع أبناء وطنهم المسلمين؛ لأنهم يعلمون أن الصليبيين جاءوا إلى هذه البلاد من أجل الحصول على الثروة لا من أجل دينهم كما يدعون.

في المشهد الأول من الفصل الثاني: يدور الحديث بين الحرفيين في السوق لمناقشة الأوضاع في مدينة دمشق وما آلت إليه الأمور، وينضم إليهم أحد تجار مصر، الأمر الذي يدل على أن السلطان صلاح الدين قد أرسى دعائم الاقتصاد في البلاد التي يسطر عليها، ويتفق التجار على تقديم هدية للسلطان القائد، عرفاناً له بفضله، وكناية عن الولاء له، وتظهر في هذا المشهد شخصية "منظور" الذي يلمز بصلاح الدين ويحاول أن يشوه صورته أمام التجار، ولكن يتم الاتفاق على تقديم الهدية لصلاح الدين، وينتدب منظور لتقديمها.

في المشهد الثاني: تظهر شخصية أرناط المتعجرفة النزقة الحاقدة على المسلمين، ويخبر أصدقاءه أنه يعتزم نبش قبر محمد -صلى الله عليه وسلم -على الرغم من معارضة بعض أصدقائه لهذه الفكرة المجنونة. حيث يحشد أرناط في هذا المشهد أمراء الصليبيين، وعلى رأسهم ملك بيت المقدس من أجل محاربة صلاح الدين وقتله.

في المشهد الثالث: يتداول صلاح الدين مع أعيان الدولة الأوضاع السائدة مع الفرنجة، وفي مقدمتها المناوشات وغيرها، ويتحدثون عن ظهور الحشاشين وبثهم سمومهم بين الناس، ويتوجه التجار لتقديم الهدية للسلطان، ويتبين لنا أن "منظور" الذي سيقدم الهدية يحاول قتل السلطان؛ لأنه أحد أفراد فرقة الحشاشين.

في المشهد الرابع: نتبيّن أن صلاح الدين قد انتصر على أعدائه نصراً مؤزراً، وقد أسر بعض قادتهم وأعيانهم، وعلى رأسهم ملك بيت المقدس، وقد أمر بإكرام هذا الملك والعفو عنه، وقتل أرناط بسبب أعماله الإجرامية التي تتنافى مع الخلق السليم. وباع بقية فرسانهم عبيداً بالسوق.

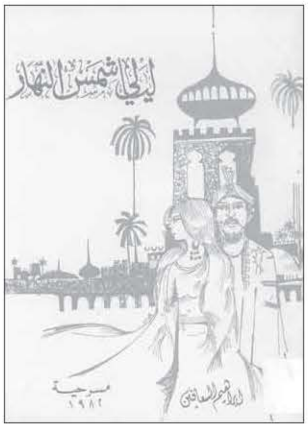
إذن هذه المسرحية تتحدث عن الحروب الصليبية وتصدّي صلاح الدين الأيوبي للصليبيين ومحاربته لهم، وتعرض المسرحية لصور الوهن والضعف والانقسام، الذي كانت الأمة الإسلامية تعاني منه، كما تجسد لنا تشبث حكام الأقاليم والولايات العربية الإسلامية بالسلطة، واستعانتهم بالصليبيين ضد إخوانهم المسلمين، وفي المقابل يبين لنا تكالب الصليبيين على المسلمين وتماديهم في اعتداءاتهم، حتى طالت قطع طريق الحجيج، وعدم مراعاتهم للمواثيق والعهود، التي أُبرمت بينهم وبين أمراء الولايات المسلمين. فهم لا يحفظون إلاًّ ولا ذمة، وكل هدفهم القضاء على المسلمين واحتلال أرضهم، وكان أرناط حاكم الكرك يتبجح بعدائه، ويقول: إنه يريد نبش قبر محمد -عليه الصلاة والسلام-. وقد رسم لنا الكاتب الأسباب التي يجب أن يأخذ بها المسلمون، كي يتمكنوا النصر على أعدائهم، ويبين لنا الفتن التي عصفت بالمسلمين، والجهود الجبارة التي بذلها للمة شتات هذه الأمة، ورفع راية الجهاد، فكان النصر على يديه. ولسان حاله يقول: يا أمة العرب والإسلام، لا ينفعكم الانقسام في شيء، كما أن قوتكم لن تكون إلا باتحادكم أمام أعدائكم، وسيصير مصيركم إلى ما صار إليه مصير المسلمين في بلاد الأندلس حين قامت حكومات المدن فيها، وتحالف هؤلاء الحكام مع الفرنجة ضد إخوانهم المسلمين، فخرج المسلمون منها صاغرين، وها هي فلسطين تضيع منكم لأنكم تتشبثون بالسلطة، وأنتم على استعداد لعمل كل المنكرات من أجل الاحتفاظ بهذه السلطة، خذوا من صلاح الدين العبرة، تعلموا منه كيف تكون العزة والنخوة والأنفة والقوة، لقد استطاع صلاح الدين الانتصار على الصليبيين بسبب نبذ الخلافات، واتحاد المسلمين في

مصر والشام، فلا بدّ لكم من السير على قلب رجل واحد لتحرير المغتصب من أرضكم.

ونعود الآن إلى مسرحية شمس النهار، فنقول :

استقى الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين أحداث مسرحيته هذه من قصة ألف ليلة وليلة، هذه القصة التي ترجمت إلى لغات عالمية عديدة، واستفاد منها مجموعة كبيرة من كتاب العالم، وقصة ألف ليلة وليلة أشاعت في صدور الغربيين حب الشرق. ويمكن القول: إن هذا الكتاب قد طاف أرجاء الكرة الأرضية، وتمثّل فيه سحر الشرق، وحياة الرغد التي عاشها أهل الشرق.

وتبدأ ليالي ألف ليلة وليلة بقصة شهريار الملك، الذي أمر بقتل زوجته وقطع رأسها، بعد أن اكتشف خيانتها له، وأعلن أنه يريد أن يتزوج في كل ليلة فتاة من مملكته، وأنه سيقتلها، ويقطع رأسها في الصباح انتقاماً من النساء وخيانتهن، وقد سار الملك على هذا النهج كما تذكر القصة، ويتزوج في الليل ويقتل في الصباح، وتنامى إلى سمعه في أحد الأيام أن وزيراً من وزرائه له ابنة غاية في الجمال، اسمها شهرزاد، فقرر أن يتزوجها، وقبلت شهرزاد الزواج به شريطة أن تقص عليه كل ليلة قصة، فوافق الملك على ذلك، وبدأت شهرزاد منذ الليلة الأولى بسرد قصة، ولم تنهها في تلك الليلة. فأمهلها الملك إلى الليلة القادمة، وهكذا استمرت قصص شهرزاد تتتابع ليلة بعد ليلة دون أن تنتهي، فشغف الملك بشهرزاد، وأحبها وازداد تعلقا بها، وأبقاها زوجة له، وعدل عن قتل النساء، هذا ملخص قصير لمناسبة ألف ليلة وليلة، تلك القصة التي هي عبارة عن عالم مليء بالحكايات الجميلة والحوادث العجيبة والقصص الغريبة والمغامرات الممتعة، وقد تحولت ألف ليلة وليلة إلى مستودع ضخم ينهل منه الفنانون والمبدعون ما يشاؤون، ويستخدمون هذا المخزون في أعمالهم الروائية والمسرحية والشعرية، حتى الموسيقى، وغيرها.



لقد أثّرت ألف ليلة وليلة في الأدب العالمي أجمع، بعد أن تمت ترجمتها إلى معظم لغات العالم، وطبعت منها طبعات عديدة، واقتبس منها أشهر كتّاب أوروبا ما وجدوه مناسبا لهم. واستلهم كثيرون من الأدباء العرب أعمالهم الأدبية من قصص ألف ليلة وليلة، واستخدموا هذا المؤلف في رواياتهم وقصصهم ومسرحياتهم.

إن توظيف التراث الأسطوري في المسرح المعاصر يحيله إلى واقع سياسي واجتماعي معاصر، ونعود إلى مسرحية ليالي شمس النهار، فنجد أن الدكتور إبراهيم السعافين قد استوحى شخوص هذه المسرحية من شخوص قصص ألف ليلة وليلة، كما أن أبعادها الزمانية والمكانية أيضاً مستوحاة من القصة المذكورة، فديكور صالة العرض (المسرح) وأثاثها يتناسب ويتوافق مع عصر ألف ليلة وليلة، لذلك نجد الردهة الواسعة في قصر أبي محمد الكسلان، التي تزدان بالأرائك الوثيرة، والزخارف البديعة، ونافورة الماء، والآيات القرآنية المكتوبة بخطوط آية في الفن والجمال، وآنية الذهب والفضة والنحاس والبلور والأثاث والسجاد وغيرها من مقتنيات ذلك العصر وتحفه التي ألفت فيه قصة ألف ليلة وليلة .

وشخوص المسرحية (أبو محمد الكسلان ، وأبو المظفر البغدادي، وحسان البصري ، وشمس النهار، ومسرور، وأبو

علي الاسكافي، وجعفر الحلاق، ومعروف النجار، وعمار العطار، والوالي، وصاحب الشرطة، والوزير، والحاجب، والخازن، وقمر الزمان وقائد الجند، والجمهور والقاضي) هم شخوص لأسمائها دلالات معينة، وهي منتزعة من بيئة ألف ليلة وليلة، ويبدو أن الكاتب قد عمد إلى اختيارها بدقة لكي تمثل الرسالة التي أراد إيصالها للمتلقي.

تبدأ المسرحية في الفصل الأول المشهد الأول بشخوص ثلاثة هم: أبو محمد الكسلان، وأبو المظفر البغدادي، وحسان البصري، ولكل شخصية من هذه الشخصيات دورها المحدد لها، فأبو محمد الكسلان هو مثال لرجل الدولة المترهل المتكاسل الذي يعيش عل تعب الآخرين وشقائهم، فهو يعيب على أبي المظفر البغدادي ترحاله المتواصل في سبيل تجارته، أما هو فيركن إلى الراحة والدعة (أما تراني مستريحا من السعي، أنام ملء جفوني لا أكترث لشيء). فالمال لا يأتي بالجد ولا بالذكاء، وإنما بالإرث الذي عده الكسلان راحة حقيقية.

أما أبو المظفر الذي يجوب الدنيا من أجل الحصول على لقمة العيش وتنمية تجارته، فهو يعلم أن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة، لذا لابد له من السعي من أجل الحصول على رزقه، ولكن شخصية أبي المظفر شخصية ذكية جدا فهو يعلم من أين هبطت الثروة على أبي محمد الكسلان، فأبوه كان عاملاً في حمام، فكيف أثري يا ترى؟ وهنا يدير الكاتب حديثا بين هاتين الشخصيتين ويصعده تصعيدا منطقيا دون الخروج عن المألوف .ولا يقطع المناكفة بينهما إلا دخول حسان البصري، ويستمر الحديث بالتصاعد حتى يوصلنا الكاتب إلى أن أبا محمد الكسلان وأبا المظفر البغدادي وحسان البصري منهمكون في إعداد هدية الوالي التي هي عبارة عن جوهرة عظيمة، وينتهي المشهد بطلب أبي المظفر سماع أغنية من قمر الزمان التي يهيم حسان بها حباً.

أما المشهد الثاني فشخوصه هم: شمس النهار، وحسان البصري، ومسرور، ويدور فيه حوار بين شمس النهار وحسان البصري حول خدمة البصري للكسلان، ويستطيع متابع الحوار بينهما التوصل إلى الضيق الذي يعيشانه في كنف هذا الكسلان على الرغم من تظاهرهم بالرضا، فكلاهما صابر على ما هو فيه على الرغم من وجود ثورة حقيقية في أعماقه ، لكنهم يخفونها لسبب ما، فحسان غير راض عن حياته مع الكسلان ، وكذلك شمس النهار تعاني من الكوابيس التي تجثم على صدرها، وتحلم أحلاماً مرعبة (أحس أن رأسك ورأس أبي يتدليان من منارة المدينة).

وفي هذا المشهد تبدأ بوادر الثورة عند أصحاب الكسلان أو الذين يقومون على خدمته، ونلاحظ أن الأحداث تسير باتجاه التصعيد المنطقي، فهذه الثورة لا يلمسها إلا من يتابع الحوارات والنقاشات التي تدور على ألسنة شخوص المسرحية، وها هي شمس النهار تبوح لحسان البصري بما يؤرقها (أثرت ألمي يا شمس، لم تتصرفين بصورة تلفت إليك النظر، لا تمر حركة في هذا القصر دون تفسير، أو تظنين أنك دون مراقبة). ومن هذا المنطلق نستشعر وعي الشخصيات لما يدور حولها.

شمس النهار تعلم أن لكل كلمة يحملها الهواء ثمنا وأي ثمن، ولكن الأحلام المرعبة تعاودها كلما ذاقت طعم النوم بعد لأي، (رأيت السياف يقترب مني فتحسست رقبتي وأنا أرى النطع أمامي، والدماء الدماء تقطر من جسدي ثم أحسستها تتفجر من شراييني، ثم من جدران الحجرة، ثم رأيتني أغرق في بحر من الدماء).

وهذا يدل على الأرق الذي تعيشه ، والألم الذي يعتصر قلبها، ذاك الألم قد يكون قديما قدم حياتها، إذن هناك شيء ما حدث لها وهي صغيرة السن، وهذا الشيء لا بد أن يكون خطيراً، هذا ما يخطر ببال قاريء هذه الأحداث، وهذا ما سيتم الكشف عنه في المشاهد اللاحقة.

ويتحدث صوت الحكمة عند حسان (أعترف بأن أمامنا صعابا كثيرة ومخاطر تقتضينا حياتنا، ولكن فقدان الرؤية أخطر ما يتعرض له إنسان).

ومن هنا ندرك أن الدكتور السعافين قد بث عل لسان حسان هذا الإدراك لأهمية الرؤية التي وردت الإشارة إليها لأول مرة هنا حيث بينت مقدار الظلم الواقع على المعارضين، ويكرر هذا المعنى في حواره مع شمس النهار (عندما يفقد الإنسان اتجاهه يضل الطريق فتتعثر خطاه)، وتوافقه شمس النهار الرأي فتقول (وتصبح كلماته غير ذات مغزى، بل تصبح كل كلمة شركا يقود خطاه إلى الظلام).

هذا الحوار الذي دار بين حسان البصري وشمس النهار له دلالة واضحة على أن شيئا ما سيأتي، وأن شيئا ما قد حدث في الماضي، وهو الذي يخطط لما سيأتي.

وشخوص المشهد الثالث هم أبو المظفر البغدادي، وحسان البصري، وأبو علي الإسكافي ،وجعفر الحلاق ،ومعروف النجار، وعمار العطار.

يتداول شخوص هذا المشهد الذين جلهم من أبناء السوق في قضية مثول أبي محمد الكسلان بين يدي الوالي، أبو المظفر يتكلم بالحكمة ويقول: (لكن القشرة الرقيقة لا تقوى على الصمود طويلاً، فمهما قاومت سيظهر الجوهر على حقيقته، ويندفع الألم قاسيا جهما لا تخفيه مئات الابتسامات الهشة الذابلة).

وهنا يبدأ أبناء السوق (الحرفيون) حديثهم وتندرهم على أبي محمد الكسلان، وعلى بعضهم بعضاً، ويدير الكاتب حواراً من أجمل الحوارات بين هؤلاء الصناع، فهو يعرف خبايا أنفسهم وما تلج به ألسنتهم، لقد أدار الحوار على ألسنتهم بكل دقة واقتدار، وكأنه يعيش بينهم.

حسان يخرج عن المألوف باتهامه هذا (مسكين يا عمار هل يأكل أموالهم ويدعي عرقهم! مسكين أيها المغفل الذي لا يعرف من الدنيا إلا تجارته وعطارته.. همه أن يكبر حانوته، وتزدهر تجارته وتعظم آماله، ويصادق الكسلان وغير الكسلان ليشار إليه بالبنان، إن كان عمار لا يعلم، فليته يعلم أن الكسلان وغير الكسلان لا يغتصبون الأموال وحدها ، أنهم يغتصبون.....).

وهو يصرح بهذه الأقوال على مسامع الحرفيين، وهذا إيذان بالتمرد على الكسلان والوالي اللّذين يمثلان التسلط والفساد.

ويختم الفصل الأول من المسرحية بالمشهد الرابع والأخير منه، وشخوصه هم: الوالي، وصاحب الشرطة، والوزير، والحاجب، والخازن أبو محمد الكسلان،وحسان البصري.

مجلس الوالي وما فيه من محتويات تراثية: يدير الكاتب حواراً بين الوالي وصاحب شرطته حول الأمن في البلد، ويحاول صاحب الشرطة أن يخبر الوالي بأنه مسيطر دائماً على كل شيء ويعلم كل صغيرة وكبيرة، إلا أن الوالي يعلم على ما يبدو وجود امتعاض عند الناس من الأحوال خاصة أهل الحرف في السوق، ويبدو ذلك من الأسئلة التي ألقاها على صاحب الشرطة المدعو سراج (وما أخبار رجالك في البصرة؟ أرجو أن يكونوا مثل سيدهم في سهرهم وإخلاصهم ، أتظنهم كذلك يا سراج) فيجيبه سراج (بكل تأكيد يا مولاي ولكن.. لعلك يا مولاي تشير إلى بعض السوقة من صعاليك الصناع والحرفيين وما ذاع من مقالتهم السخيفة).

فرئيس الشرطة يزين للوالي الأشياء من حوله، لكن كما هي عادة الأعوان يخفون عنه كل شيء لا يحبه، ويخبره الخازن أن الخزينة تشكو العجز وأن الحل سيكون بفرض الإتاوات والضرائب على الناس، ويبين له أن الشعب يحبه ويضحي بكل شيء من أجله، وهذا هو قمة النفاق والتزوير وعدم إيصال المعلومات الصحيحة عن الشعب وأحواله إلى المسؤولين الذين

يغرر بهم مثل هؤلاء، فتقع الثورات والتمردات داخل الولايات والدول، والوالي يخشى من وصول الأمر إلى السلطان فينكشف أمره ويعاقب، ونستدل من ذلك على أن السلطان ساه عما يدور داخل سلطنته، فهو مغيب عن ممارسات عماله وأحوال رعيته. ويبين لن الكاتب من خلال هذا المشهد الفساد الذي ينخر في الولاية من رشاوى ولهو وطرب وابتعاد عن إصلاح أحوال الرعية.

الفصل الثاني/ المشهد الأول: شخوصه: شمس النهار، حسان البصري، مسرور، قمر الزمان.

يدير الكاتب أحاديث من حضروا الحفلة بعد انتهائها كالعادة، من تعليق على مجريات الأمور وانتقاد لما كان يدور هناك، فشمس النهار تدلي بدلوها في هذه الرحلة هي وحسان البصري، فمسرور مغلوب على أمره، وهو في وضع لا يحسد عليه وتخشى شمس النهار عليه (قلبي على مسرور)، وحسان يعترف أن مسرور يستحق الرثاء وهو شاب تعيس. وترد شمس النهار بان التعاسة قد أصابتهم جميعاً.

ويدير الكاتب حواراً بين شمس النهار وحسان البصري ليدلل على الحب الذي يكنانه لبعضهما، (آه يا شمس النهار اذكرتني أيام زمان عندما كنا طفلين نخوض معا في مياه الأمطار، وناوي إلى أشجار النخيل والسحب تتدفق أمطارا غزيرة فنشعل نارا تبعث الدفء في عروقنا فأضحك وتضحكين ثم ما تلبثين أن تقفزي مرحة فأتبعك في لهفة الطفولة وبراءتها). وتجيبه شمس النهار (إنها ذكرى تطيف بي، فتزيدني ألما . كم اشعر بالضيق يحبس أنفاسي فلا يغمض لي جفن، ولا يجف لي دمع.. حتى تنهدّ قواي ، فأغفوا إثر أرق يكاد يذهب بعقلي!).

فهما يتذكران أيام طفولتهما التي قضياها سوية ، وتعود بهما الذكرى إلى والديهما اللّذين تم حبسهما وماتا في السجن، فوالد شمس النهار سجن ووالد حسان سجن، شمس النهار أصبحت جارية في قصر الوالي، إن منظر والد حسان عندما أخذه الجند على الهيئة التي وصفه بها لا يفارق مخيلته منذ ذلك الوقت البعيد، إنها ذكرى مؤلمة ، فحسان وشمس النهار يعانيان من هذه الأحداث التي حولت طفولتهما إلى جحيم بفقدان الأب، وتبدأ بوادر التمرد في هذا المشهد، كما تبدأ فيه المساجلة بين مسرور وقمر الزمان، فهما عاشقان معذبان. ولكن حسان البصري يطلب منهما الصبر، فمسرور لا يحتمل نظرات الوالي والكسلان لقمر الزمان وهي تغني (إنني أدفع حياتي ثمنا للحظة عذاب واحدة.. إنني اختنق والوالي والكسلان يترنحان على رجع آهات قمر الزمان!).

قمر الزمان تعاني، إنها مثقلة بالقيود، لا تختار فرحها وحزنها، ولا تملك قبولاً ورفضاً، إنها ملك للكسلان. حالها أسوأ من حال مسرور، لا تملك من أمرها شيئاً، ولا تملك سوى قلبها وأحياناً يضيع منها قلبه، والحل برأي شمس النهار: لا بد من العمل.

المشهد الثاني: شخوصه: الكسلان والخادم وأبو المظفر وحسان البصري، يدور الحديث بين الكسلان والخادم حول أبي المظفر ومراقبة تصرفاته لأن الكسلان قد وصلت إليه أخبار ما عن تصرفاته، والشك يساوره أيضا في شمس النهار، ويلتقي الكسلان بأبي المظفر ويبدأ شبه عتاب بينهما وحديث حول التجارة، ويبدأ الكسلان بالحديث على لسان الوالي عن التآمر، ويبدو أن الكاتب قد بدأ بإثارة الفضول لمعرفة ما سيجري لأن الحبكة في هذه المسرحية بدأت تتطور تطوراً ملموساً. ويلمح الكسلان إلى أن التآمر قد بدأ في قصره، وأنه لا بدّ له من أن يشك بجميع من في قصره، (لعلي ازددت كسلاً، وركنت إلى الراحة والماء يجري من تحتي) لقد بدأ الكسلان يعيش القلق مما يدور حوله وكأنه شعر بوجود أمر ما يدبر في غفلة منه، ويبدو أنه قد اعتمد على الخادم للتجسس على السكان ورصد حركاتهم (يا سيدي الكل في القصر متجهمون يتحدثون بأصوات غير مسموعة. ما هذه الهمسات التي تنطلق

من أفواه الجميع، بل من أنوفهم.. أنا قلق يا سيدي) ويسأله الكسلان بقوله (هل عقلك سليم؟ ماذا تقول؟ طلبت إليك أن ترصد حركات السكان وتسجل أقوالهم ولم أطلب منك أن تحلل وأن تصبح بوماً).

المشهد الثالث: شخوصه: أبو المظفر، حسان البصري، معروف النجار، أبو جعفر الحلاق، الاسكافي، شمس النهار، قائد الجند.

تبدأ الشكوك تراود الصناع والحرفيين حول نقل أخبارهم لأبي محمد الكسلان، ويقع الشك في تصرفات عمار العطار. يقول أبو المظفر (كنت أشك في تصرفات عمار العطار، لكنني لم أتصور أنه ينقل أخبارنا. إذن عليكم الحيطة والحذر) ويرى حسان البصري أن هذه المدينة عجيبة.. يكاد الإنسان يكفر بكل تدبير.. أهذه آذان تتنصت، وعيون ترى، وأقلام تسجل، وألسنة تفتري وتختلق إن الخيانة بين الأصدقاء وقعها مؤلم ، لذلك جاءت هذه الأقوال على ألسنة هؤلاء الحرفيين مستنكرة لخيانة عمار العطار. (ولعل أبا المظفر كان أكثرهم اتزاناً ويحاول حلحلة الأمور بالعقل، ولا يريد التهور (لا تحل الأمور دائما باليد الغليظة.. إننا نحتاج إلى الرؤية والعقل)، ويلجأ أبوالمظفر إلى الكتابة للسلطان، ويتبرع الجميع بحمل الرسالة وإبلاغ السلطان بما يجري في المدينة، وتحمل شمس النهار الرسالة إلى السلطان. ويجري اعتقال المجتمعين حسان وأبي المظفر والحلاق والاسكافي. ويبوح المعتقلون بمكنون صدورهم ويتحدثون صراحة عن الظلم الواقع عليهم.

المشهد الرابع: شخوصه: الجمهور، القاضي، الجواسيس أبو المظفر، حسان، مسرور، الكسلان، قائد الجند، قمر الزمان.

يلقي القاضي خطبته المعهودة في الموالاة للوالي، ويوزع الاتهامات حسب هواه، والجمهور يهزأ به وبأقواله. فهو قاض كما عرفه الشعب غير نزيه، يخترع التهم ويلصقها بالناس ليبرر أعمال سادته المشينة التي لا يقبلها المظلومون، ويحاول تلفيق الشهود وإلصاق التهمة بالمتهمين، فيستدعي مسرورا وقمر الزمان لسماع شهادتهما التي يتوقع أن تكون ضد المتهمين، إلا أن مسروراً يخالف ظن القاضي والكسلان ويعترف أنهما رجلان فاضلان، وأن الكسلان ما عرف الحق أبداً، على الرغم من الإغراءات التي وعده بها الكسلان من تزويجه قمر الزمان، وتأتي شهادة قمر الزمان بعكس ما طلب منها، فهي رضعت في قصر الكسلان الذل والعذاب، فأبو محمد الكسلان رأس الفتنة والشر، وأبو المظفر وحسان البصري لم يعودا يخافا شيئاً مما سيحصل، لأن شمس النهار أوصلت الرسالة إلى السلطان.

المصادر والمراجع:

1- السعافين، إبراهيم، (2003)، الطريق إلى بيت المقدس، إبراهيم السعافين، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

2- السعافين، إبراهيم، (1982)، ليالي شمس النهار، مطبعة التوفيق، عمان.

3- الناصر، دعد رشراش، (2001)، توظيف الموروث الشعبي في المسرح الفلسطيني والأردني (1967-1998)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية.

4- خريوش، صادق، (1993)، التجربة المسرحية الأردنية من عام 1918-1980، وزارة الثقافة، عمان.

5- شما، عبد اللطيف، (2002)، المسرح الأردني، نقابة الفنانين الأردنيين، عمان.

6- ياغي، عبد الرحمن، (2003)، المحاولات التمثيلية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمان،

7- يونس، محمد عبدالرحمن وآخرون، (د. ت)، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى، دار الكنوز الأدبية، بيروت.

إبراهيم السعافين: شهادة

د. صلاح جرّار

كـنـتُ طفـلاً يَعْشَقُ الـزَّهْرَ
وأنـغـــام الـمـطـــرْ
ويـحـبُّ الحقـلَ والـعُشْـبَ
وأنـفـــاسَ الـشّـجـــرْ
كـنـتُ أهـوى الصيْدَ أهـــوى
الصُّبْحَ إذ يصحـو الصغـــار
كـان أفقي للطيور الــخضــر
دومـــاً فـــي انــتـظـــار
ثـمّ أغفـــو أخضرَ القلْبِ على
أنـــغـــام قــصّـــــة
كنت أهـوى قريتي كـالشمس
كـالمــوج كينبــوع الميـــاه
كـــأذان الفجــر كـالحقــل
كـــأشــواق الــحــيـــاة

(أفق الخيول- إبراهيم السعافين)

هذا هو إبراهيم السعافين، عاشق الطبيعة والجمال والهدوء، عاشق المطر والشجر والشمس والفجر، عاشق الحقول و الطيور، ومن كان في طفولته على هذه الأوصاف، فمن الطبيعي أن ينشأ مرهف الحسّ، نقيّ النفس طيّب القلب هادئ الطبع، محبّاً للأدب والشعر، وهذا هو أبو حسام الباحث الناقد الأستاذ الأديب.

لم يَرضَ الأستاذ السعافين أن يدرُسَ الأدب ويدرّسَهُ من غير أن تكون له مشاركةٌ وإسهامٌ فيه، فعندما درس المسرح في كتابه «نشأة الرواية و المسرحية في فلسطين» وكتابه «المسرحية العربيّة الحديثة والتراث» أبت عليه نفسه إلاّ أن يُسْهِم في المنجز المسرحي فألف مسرحية «ليالي شمس النهار» ومسرحية «الطريق إلى بيت المقدس»

وعندما درس الرواية ودرّسها أبت عليه نفسه إلاّ أن يكون له إسهامٌ في فنّ الرواية، فقد درس الرواية في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام» وكتابه «الرواية في الأردن» وكتابه «تحوّلات السرد: دراسات في الرواية العربيّة»، ولكي يكون له إسهامه في هذا الفنّ قام بترجمة رواية في ظلال الرمان لطارق علي من الإنجليزية إلى العربية. ويقال الشيء نفسه عن دراساته في الشعر التي أنجبت ديوان شعر له هو «أفق الخيول» سنة 2005، وهو يشتمل على قصائد

باحث وأستاذ في الجامعة الأردنية.

كتبها الدكتور السعافين على مدى سنوات طويلة سابقة منذ الستينات.

وهو إلى جانب ذلك دارسٌ وناقدٌ وأديب ملتزم، تتجلى هذه السمة في أعماله النقدية والأدبية مثلما تتجلى في مقالاته التي ينشرها في الصحف والمجلات.

إنّ الهدوء الذي يلوح على وجه الدكتور السعافين وأحاديثه يخفي وراءه حركةً جيّاشة في روحه وفكره، وليس أدلّ على ذلك من هذا القدْر الكبير من المؤلفات التي جمعت بين القديم وا لحديث، وبين الرواية والمسرح والمقامات والشعر، وبين العمليّ والنظريّ، فضلاً عن مقالاته النقديّة في الصحف والمجلات، ومشاركته في كثير من الأنشطة الأدبية والثقافية من ندوات ومؤتمرات وأمسيات وغيرها، فقد ترأس هيئة تحرير مجلة أبحاث اليرموك، وهو عضوٌ في رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وجمعية النقاد الأردنيين، وغير ذلك.

والدكتور السعافين كان وما زال من المتفوقين، فقد كان من العشرة الأوائل في امتحان الثانوية العامة في المملكة الأردنية الهاشمية بضفتيها سنة 1962، والأول في دفعته في كلية الآداب في جامعة القاهرة سنة 1966، وحاز في سنة 1993 على جائزة الدولة التقديرية في الآداب في الأردن، كما حاز على جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي سنة 2001.

وإلى جانب نشاطه العلمي والأدبي وتفوّقه فإنّ إبراهيم السعافين وفيٌّ لأصدقائه، ويترك أثراً طيباً حيثما ذهب، وهو متقنٌ لما يكتب ويعمل.

أمّا وفاؤه فيتمثل في استمرار تفقّده لأصدقائه في كلّ مكان ذهب إليه، واستمرار تشوّقه وحنينه إلى كلّ الأماكن التي مسّ جلده ترابها بدءاً من الفالوجة إلى القاهرة إلى إربد إلى عمّان إلى الشارقة وغيرها. وأبو حسام صديقٌ مخلصٌ لإحسان عبّاس –رحمه الله– وقد خصّه بكتاب: إحسان عبّاس ناقد بلا ضفاف.

لقد عرفت الأستاذ السعافين خير سفير للأردن في كل مكان ذهب إليه أو عمل فيه خارج الأردن، فقد كانت لي زيارات إلى دولة الإمارات العربية المتحدة، فكان أساتذة اللغة العربية وآدابها في جامعات الإمارات، أول ما يسألونني عنه، ويحدثونني عن تتلمذهم على يديه وعن فضله عليهم.

وممّا لا أنساه أنني شاركت في أحد المؤتمرات قبل بضعة عشر عاماً في المغرب، فكان الطلبة والأساتذة المشاركون في المؤتمر يسألونني عن الأساتذة في الجامعات الأردنية، ويذكرون كثيراً الدكتور السعافين ومؤلفاته وأبحاثه، وسألتهم إن كانوا يعرفونه شخصياً فكانت إجاباتهم بأنهم تتلمذوا على كتبه.

وأبو حسام رجلٌ عفيف اللسان لا يجري على لسانه غير الكلام العذب المهذّب حتى وإن كان في أعلى درجات غضبه أو انفعاله.

وما عرفته إلاّ زاهداً في المناصب وطلب الكراسيّ، فعندما جرت مفاتحته في موضوع تولّي إدارة مكتبة الجامعة، كان ردّه الاعتذار القطعيّ، ولولا الإلحاح عليه والمتابعة له لما وافق على ذلك.

ولكنّه متى وجد نفسه مضطراً للقبول بأيّ منصب إداري، فإنّه يقوم بعمله على أحسن وجه متخذاً من الحديث النبويّ الشريف «إنّ الله يحبّ إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» شعاراً له، يمزج ذلك بكثير من التواضع وحسن التعامل مع من ير أسهم

ويشرف عليهم، مع الحرص على عدم المحاباة أو التحيّز لأحد دون غيره. وقد شهدت له بذلك رئاسته لقسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية قبل أكثر من عقد من الزمن، وها هو يسير على النهج ذاته في إدارته لمكتبة الجامعة. إنّ أهمّ ما يميّزه في ذلك أنه يذهب في فهم الإدارة إلى جوهر المسؤولية أو المهمة التي انتدب إليها وليس إلى الشكل المتصل بتغيير أثاث المكتب وتغيير السكرتيرة وإصدار الأوامر والتعليمات التي تثبت قدرته على التحكم في رقاب الآخرين. وقد عرفته أيضاً من الناس الذين لا يعطون أي مشكلة تواجههم أكثر من حجمها الحقيقي، فلا يجعل من الحبّة قبة –كما يقولون– وقد يسبغ هدوؤه على المشكلات التي تعترضه في العمل كثيراً من تخفيف تأزّمها وإعادتها إلى حجمها الطبيعي. ولكنّه مع ذلك صارمٌ في ما يتخذه من قرارات، وليس عنده استعداد للتراجع عن أيّ منها.

ولعلّ مما لا يجوز إغفاله في هذه الشهادة علاقة الدكتور السعافين مع طلبته ومع زملائه، فطلبته جميعاً يحترمونه ويقدّرونه ويتداولون فيما بينهم دقّة إشرافه على رسائلهم وما يغني به أطروحاتهم من أفكار خلاّقة ورؤى سديدة، بالإضافة إلى ما يبديه لهم من روح المحبة والعطف والمودّة.

وأمّا علاقته مع زملائه في قسم اللغة العربية وآدابها وفي الجامعة عموماً، فإنّها تقوم على الاحترام المتبادل والتعاون.

وأختتم شهادتي –التي هو قطعاً في غنى عنها– بالقول بكل يقين وثقة: إنّ إبراهيم السعافين نموذج للأستاذ الجامعيّ المخلص الجادّ الذي ترتضيه قواعد الأستذة وأصولها.

أدام الله عليه شبابه، وبارك له ولنا في عطائه.



لوحة للفنانة نور عبد الرزاق الفندي/الأردن

سيّد النَّقد..

حمد الله المناصير

إهداء إلى الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

لقيا العَصافيرِ أم لقيا الحساسينِ!! جاءتْ لتشربَ من نبع السعافينِ
أم أنّها حضرتْ كي تلتقي قمرًا فنورُه ضاءَ في عتمِ الدواوين
يا سارقَ النارِ.. في نقد الروايةِ أوراقٌ من الفنِّ في شتّى الأفانين
"أفق الخيول" عناقيدٌ معطَّرةٌ أحلى من الشهد أو أشهى من التين
نقدُ المقاماتِ إبداعٌ وتجربةٌ وثورةُ النقدِ في شكلٍ ومضمونِ
تلك الرسائلُ في القاعاتِ شاهدةٌ فاقرأْ على وجهها سحرَ العناوين

* * *

أبا حسامٍ خيولُ الشّعرِ جامحةٌ فكيف أكبحُها والقولُ يغويني
وما عرفتُك إلا سادنَ الأدبِ الرفيعِ.. لم تسعَ في كسبِ الملايين
قد عشتَ للعلمِ حرًّا مخلصاً أبدًا ولم تزاحمْ به بابَ السّلاطين

* * *

يا سيّدَ النَّقدِ.. صرحُ الأردنيّةِ لم يزلْ على الدوم ميدانَ الميادين
ولم تزلْ ساحةُ الآدابَ معتقلي أعودُ للحبِّ بينَ الحين والحين
هذا المدرّجُ ألبومٌ من العلماءِ والجهابذةِ الغرِّ الميامين
فما أمرُّ به إلا وألثمُه ياليتَه بعد هذا العشقِ يؤويني

* * *

يا سيّدَ النقدِ .. أوراقي مبعثرةٌ حبري جريحٌ وحرفي جدُّ محزون
إنْ لم أفِ الحقَّ، عذراً.. فالثناء إذن والشُّكر.. كيف لنا شكرُ الرياحين؟!
وكيف نشكرُ نبعًا لا نزالُ على ضفافِهِ.. نستقي مثلَ البساتين

شاعر من الأردن.

الوقوف الطويل

د. إبراهيم السعافين

نطلُّ من الأمس من كوةٍ في جدار الزمان شقيين
يحملنا الحلمُ لا عائق في فضاء الأماني
ولا ذروة تسبق اللحن يزرع في الغيمِ
وردَ الأغاني
يضج بنا الصمتُ، والصمتُ يحكي
ولا شيء في الروح غير اصطخاب المدارات
والخوف من لحظةٍ قد تضيعُ
ونمضي بلا كِلْمَةٍ تزرع الوعد في الشوك
أو رجفةٍ تستدير عليها السنينُ
وتنشقُّ منها ألوفُ المعاني

أطيل الوقوف على شرفة دوختها الرياح
وأغضي على لفتةٍ تنثر الشَّعْرَ مثنى
فيومضُ في القلبِ سربُ الحمائمِ
والقلبُ أعزلُ، أسلم صمت الليالي
وألقى على العتبات السلاحْ
ونمضي نُحاور ترنيمة الوقتِ
يَنداحُ فينا رحيقُ الأناشيدُ
من أول الليل للفجرِ
لا يستريحُ الكلامْ

يرنم وقع الخطا في الممر الطويل
ودقات قلبي تتوه على البعد
يمتزج اللحنُ
ينداح ظلان في الظلّ
يشربنا الضوء في عتمة الليل
ننسلُّ في ذروة الشوق
نجمين في ذروة المستحيل
نهمُّ، كأنْ لا نهمُّ
يُداهمُنا الحلمُ، خَلْساً، فنفضي إلى
لحظةٍ غابَ عنها الدليلْ

فيا مطر الشوق هاج بنا الشوقُ
لا الوجد يغفو ولا الكأس يصفو

أستاذ في الجامعة الأردنية.

وتغفو على الناي عين النخيلْ

وعين الهوى يقظة لا تنامْ

تهدهدها نوبةٌ من حفيف

القصب:

«أحبك حدَّ جنون اللهبْ

وحتى تنامَ جفونُ الزَّمانْ

ويتعبُ مني ومنك التَّعبْ

وقفنا على عطفةٍ فرَّ منها المكانُ

فلا أين، لا كان، لا ثمَّ، كيفَ، متى

ولا طلل من بقايا الأمانْ

بكينا بلا طللٍ، عذَّبتْنا الحكاياتُ

عدنا سريعاً إلى النبعِ

أوقدت الكاهناتُ سراجَ التراتيلِ

غبنا على حزمةٍ من أغاني المزاميرِ ليلاً

تفُاجئنا الريحُ تعزفُ للطير

باغتنا الغيمُ والمطرُ المستبيحُ

نفرُّ إلينا وليس سوانا دثارْ

ونَشْرَعُ في رحلة الصمتِ، والنايُ ينْأى

ونحْنُ على حافةِ الصّفْوِ، والجرْحُ كالكشفِ

أو كعذاب المخاضِ اللذيذْ

نُعيدُ الزَّمانَ إلى البدءِ، نسبُرُ سرَّ الزنابقِ

والروح نشوى بما امتدَّ فينا من الزّبدِ

المستفيضِ على ذروةِ الموجِ، لاشيء ثمَّ،

وفي الأفقِ يمتدُّ دربٌ بعيدْ

تطيرُ النَّوارسُ من شاطئ القلبِ للقلبِ

يتحدُ الوجدُ بالصَّهْدِ، تحترقُ الرّوحُ

في الرُّوحِ لا ذرَّةٌ من نُثارِ الورودِ ولا أثرٌ

منْ غبارِ الرَّمادْ

تضجُّ العرائشُ بالشَّوْقِ، والنارُ تعوي، وتجأرُ:

يا نشوةَ الكوْن كفّي،...

سألقي إليكِ وفيكِ القيادْ

أليسَ جديراً بنا أن نغامرَ في لجّةٍ

في الهزيعِ الأخيرْ

ونفحصُ ما غابَ عنَّا، وما غابَ فينا

ونكتشفَ الأمسَ واليومَ،

نهربُ نحو زمانٍ نراهُ، وليسَ يرانا

نعيدُ اكتشافَ الثمارَ ونلثمُ عينَ الحياةِ

ونعبرُ دفءَ الأقاليمِ، يخطفنا الحلمُ،

يا ويحنا، والدروبُ حريرٌ

ننازعُ وقْتَيْن، ظل التخفي وعُريَ انكشافِ النَّهارْ

وما ضاعَتْ الدَّرْبُ منَّا

وما غابَ لوْنُ الشقائقِ حين انتبهنا

نحاولُ مُلْكاً، ولا مُلكَ ضاع،

وفي العينِ يلمعُ شوْقُ الديارْ

هبطنا إلى سُرَّةِ البئْرِ، غبنا على قمَّةٍ في السَّحابِ

وعشنا انخطافَ الأيائلِ في ذروةِ الصَّمْتِ

يَحْرقُنا البردُ، يَصْهَرُنا الوجدُ، لا الموتُ موْتٌ

ولا الصوتُ صوتٌ

وليس الذي كان لونَ الحريقِ،

وليس الذي غابَ صوتَ الغريقْ

مضينا إلى غدنا والطريق فضاءٌ

ووجهُ المداراتِ يحمي المطايا

فليس الجدار جداراً،

وليست زوايا الزَّمانِ زوايا

تغيبُ الحكاياتُ في لجَّةِ الوقتِ يوماً،

ويبقى على البالِ طعمُ الحكايا

إذا التفتْ الرُّوحُ بالرُّوحِ

واشتعل الشوقُ جهراً،

وباغتنا العريُ عريُ المرايا

تقول الأساطيرُ هذي طريقُ الحيارى

وإنَّ الأساطيرَ تكذبُ

تصدقُ حيناً

ولكنَّ عرافةً كذَّبَتْها، وكُلُّ الأساطيرِ تكذبُ

هذي طريقُ اليقينِ

وكُلُّ المسافاتِ وهمٌ، وليس هناك طريقْ

تموتُ المسافاتُ والوجدُ صهدٌ،

ولا صوفَ في المغزلِ المستريحِ،

وأُم الزَّمانِ تحوكُ الحكايا

ولا ثَمّ إلا اتحادُ النقيضين في رحلةٍ

فوق ظهر السحابْ

وإلاَّ التقاء الشهابين في صحوةِ الخدْرِ،

والكونُ أقْواسُ حُلْمٍ، ومملكةٌ منْ نُثارِ المباهِجِ

والوقتُ مَحْضُ حضورٍ تجلَّى

وما عادَ في الأفْقِ لَوْنُ الغيابْ

2011-4 -15

◄ الشريط الثقافي، إعـداد: جمـــال القيسي

- التفـرغ الإبـداعـي الثقـافي الأردنـي لعـام 2011

- جائزة الملك عبدالله الثاني بن الحسين للإبداع عام 2011

- ليـالـي رمضـان في مديريـة الفنـون والمسـرح

التفرغ الإبداعي الثقافي الأردني لعام 2011



أعلن وزير الثقافة، الشاعر جريس سماوي، صباح أمس، خلال مؤتمر صحفي، في مبنى وزارة الثقافة، نتائج التفرغ الإبداعي الثقافي الأردني لعام 2011، بحضور بعض أعضاء لجنة التفرغ الإبداعي.

وجاءت منح التفرغ، كما أعلنها الوزير، على نحو التالي: في "حقل الشعر": الشاعرة زلخية أبو ريشة، ومشروعها "عقب الأزمنة"، وهو عنوان مؤقت، وفي حقل القصة القصيرة: القاص والروائي محمود الريماوي، وعنوان مشروعه "قصص عمان"، وفي حقل "أدب الأطفال": الشاعر علي البتيري، وعنوان مشروعه "حديقة الأناشيد"، شعر للأطفال من المرحلة الدنيا من أربع سنوات حتى ثماني سنوات، وفي حقل "الفن التشكيلي" الفنان عمر حمدان شهوان، وعنوان مشروعه "إبداعات حديثة"، وفي حقل "التصوير الفوتوغرافي"، الفنان سلمان يوسف مدانات وعنوان مشروعه : "القصور والمنتجعات الأموية في الغابات الأردنية".

وبين سماوي أن عدد المتقدمين للحصول على التفرغ الإبداعي لهذا العام ستة وثلاثون متقدماً، في حقول عدة، هي: الرواية والشعر والقصة وأدب الأطفال والدراسات والفكر والموسيقى والتصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية والمسرحية والخزف والكاريكاتير والأفلام الوثائقية، مشيراً إلى أن المشاريع الثقافية هي حصيلة مؤتمر ثقافي عام انطلق بمبادرة من جلالة الملك عبدالله الثاني ودعمه ونتج عنه إنشاء عدد من المراكز الثقافية في المحافظات من مثل: محافظة إربد والزرقاء ومعان، مؤكداً أن مشروع التفرغ الإبداعي مشروع تشترك فيه جهات عدة، وأن الوزارة بصدد مراجعة بعض المشاريع الثقافية والمثقفين لتقديم مقترحاتهم من النهوض بهذه المشاريع.

وأضاف الوزير أن اللجنة عقدت عدة اجتماعات وخلصت اللجنة إلى استبعاد الطلبات التي لم تستوف الشروط الواردة التعليمية، واستبعاد المشاريع المكررة والتي تقدمها مسبقاً، لأن ذلك مخالف للتعليمات التنفيذية، وتم حجب منحة التفرغ الإبداعي عن بعض الحقول التي لم تتحق شروط التميز والتجديد والإضافة، مؤكداً أن المخصصات المالية للتفرغ لعشرة مبدعين كل عام وعدد المتفرغين له ليس له علاقة بالمخصصات، والمخصصات هي كما هي، لعشرة مبدعين.

وقال: يعد مشروع التفرغ الإبداعي الثقافي الأردني بداية جديدة للإبداع والتميز الثقافي بالإضافة لكونه من أهم المشاريع الثقافية التي تعزز مدرخلات الإبداع والتنمية الثقافية، ويؤكد على أهمية ودور الثقافية والمثقفين في التنمية الشاملة للمجتمع، ويسهم في إتاحة المناخ المناسب ليتفرغ المبدع لإنجاز مشروعه الإبداعي بعيداً عن ضغوط الحياة والتزامات الوظيفة وإلحاح متطلبات العيش وتوفير مستلزمات إخراج هذا النتاج بسوية عالية، ليترك مردوده الإيجابي على تطوير الآداب والفنون في الأردن.

جائزة الملك عبدالله الثاني بن الحسين للإبداع عام 2011



أعلن المشرف العام على جائزة الملك عبدالله الثاني بن الحسين للإبداع، الشاعر حيدر محممود، فتح باب الترشح للجائزة أمام المبدعين الأردنيين والعرب، في حقول: الفن والآداب، العلوم، المدينة العربية. وقال حيدر محمود، في مؤتمر صحفي عقد في مركز الحسين الثقافي، إن الجائزة التي انطلقت في عام 2002، حققت مكانة عربية مرموقة، وساهمت في دعم الموهوبين في الآداب والفنون كما المتميزين في البحث العلمي، ليس في الأردن فحسب وإنما في الأقطار العربية جميعها، وأكد أن أمانة الجائزة ستعلن عن فتح باب الترشيح في كبريات الصحف الأردنية والعربية وعبر المواقع والرسائل الإلكترونية.. وإن جائزة الفنون والآداب خصصت هذه الدورة لفن رسم الكاريكتير، حيث قال حيدر محمود إنه فن يلامس قضايا وهموم الناس ويعكس موقف سياسي وفكري وثقافي يتبناه الرسام، وفي العلوم أكد أن الجائزة في هذا الحقل خصصت هذا العام للبحث التطبيقي في تنولوجيا النانو في تطوير الانتاج الزراعي مبيناً مدى أهمية تلك التقنية الحديثة في مضاعفة الانتاج الزراعي وتحسين نوعيته، أما جائزة المدينة العربية فستمنح لأفضل مشروع متكامل في البحث عن حل للمشاكل المرورية في شوارع المدن العربية القديمة، وقال: «تعاني معظم مدننا العربية من مشكلة الأزمات المرورية الخانقة مما يشوه وجهها الحضاري والجمالي، من هنا كانت ضرورة ايلاء ذلك القطاع الإهتمام الذي يستحق».

ونوه حيدر محمود بإمكانية حجب الجائزة عن قطاع معين من قطاعات الجائزة إن لم تقتنع لجنة التحكيم بمستوى المشاركات المقدمة لذلك القطاع.

وثمّن حيدر محمود تبني أمانة عمان الكبرى للجائزة وتمويلها ، مشيراً الى أن لجان التحكيم في الجائزة تضم نخبة من الخبراء والمختصين الأردنيين والعرب المشهود لهم في الكفاءة والمهنية والموضوعية. وأن مجلس أمناء جائزة الملك عبدالله الثاني للإبداع يرأسه عبد الرؤوف الروابدة، أما أعضاؤه فهم: أمين عمان الكبرى، أمين منتدى الفكر العربي، رئيس الجامعة الأردنية، رئيس الجامعة الهاشمية، الدكتور ناصر الدين الأسد، الدكتور كامل أبو جابر، ليلى شرف، إبراهيم عز الدين.

وتتكون الجائزة التي تمنح كل عامين من مفردات ثلاثة، هي: مكافأة مالية مقدارها خمسة وعشرون ألف دولار لكل حقل من حقول الجائزة الثلاثة، وشهادة براءة ورصيعة ذهبية. وتهدف الجائزة الى تمييز الأعمال الهامة سواء في مجال الآداب والفنون أو العلوم أو المشروعات المتعلقة بالمدينة العربية، وبناء تنافس إيجابي خلاق بين العلماء والمبدعين الأردنيين بخاصة والعرب بعامة، إضافةً إلى دعم المبدعين والعلماء وتوفير الحد المعقول لمتطلباتهم الانسانية، والتعريف بالمتميزين من العلماء والمبدعين وإشهارهم، والتعريف كذلك بالمشاريع المتميزة في المدن العربية في مختلف الحقول.

ليالي رمضان في مديرية الفنون والمسرح



إقامت مديرية الفنون والمسرح "ليالي رمضان" من خلال مشاركات في المسرح والسينما والموسيقى والغناء والفنون الشعبية والحرف التقليدية، وجاءت المشاركات على النحو الآتي: فرقة التجمع الثقافي الأردني لإحياء التراث، مسرحية نهاية اللعبة، ليلة موسيقى/ رياض عمران وكارولين ماضي، فرقة المهابيش، مسرحية عزلة، سينما/ فيلم الرحلة الكبرى، مسرحية رحلة المعرفة/ أطفال، سينما/ فيلم بابا عزيز، ليلة موسيقية/ حسين السلمان وفرقته، مسرحية الزمن الحجرة، فرقة شابات السلط، سينما/ فيلم طوق الحمامة المفقود، مسرحية الفأس الذهبية أطفال، ماجيك شو/ عمران العنوز، مسرحية ماجدة والمائدة، ماجيك شو/ عمران العنوز، ليلة موسيقية/ يوسف كيوان وفرقته، مسرحية عصر الجنون، سينما/ فيلم القدس في يوم آخر، مسرحية/ ذئب ليلى أطفال، فرقة الطفيلة للفنون الشعبية، سينما/ فيلم غير شرعي، مسرحية حكايا حارتنا أطفال، فرقة المرح العالية/ سعادة سلامة، مسرحية ثلاث أحزان سموعة، فرقة المرح العالمية/ سعادة سلامة.



الأعمال الروائية- المجلد الأول

ليوسف الغزو

عن دار يافا للنشر والتوزيع، وبدعم من وزارة الثقافة، صدر المجلد الأول من الأعمال الروائية للكاتب يوسف الغزو. ويضمّ هذا المجلد روايتان أولاهما "نقطة أول السطر" والثانية "قطر الندى"، ويقع المجلد في 512 صفحة من القطع الكبير.

الروايتان في المجلد الأول متجانستان من حيث محاولة التأريخ الروائي للأردن في فترتين مختلفتين، الأولى في الخمسينيات من القرن الماضي والثانية في مطلع الألفية الثالثة.. وتحاولان القاء الضوء على محطات مفصلية هامة من المسيرة الأردنية بمنهج كلاسيكي ملتزم بالفعل الروائي المستلهم من أحداث المرحلة وتحولاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وأثر تلك التحولات على حركة الشخصيات دراميا داخل النص الروائي، وقدرتها على إعادة انتاج التاريخ بمنطق الرواية القادرة على الوصول إلى وجدان القارئ والاستقرار فيه. وهذا ما أشار إليه عدد من النقاد الذين كتبوا عن روايات الغزو ممن وثقت مقتطفات من كتاباتهم على الصفحة الأخيرة من الغلاف.

بأقلامهم الرحلة والقيثارة

ليوسف حمدان

صدر كتاب "بأقلامهم الرحلة والقيثارة" ليوسف حمدان عن أمواج للطباعة والنشر والتوزيع في عمان، يتضمّن الكتاب مقالات عدد من الكتّاب الذين كتبوا عن إبداعات يوسف حمدان، ومن هؤلاء: محمد المشايخ، نادر هدى، إيمان مرزوق، د. محمد القواسمة، فخري قعوار، عمر أبو الهيجاء، وليد سليمان، د. حسين جمعة، زياد أبولبن، جعفر العقيلي، د. إبراهيم خليل، عبدالله الشيتي، زليخة أبوريشة، خليل السواحري، وغيرهم.



العـــربـــون

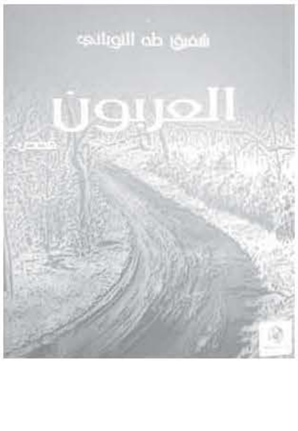
مجموعة قصصية لشفيق طه النوباني

صدرت حديثاً عن دار الكندي للنشر والتوزيع في إربد مجموعة قصصية لشفيق طه النوباني بعنوان "العربون". وقد جاءت المجموعة في مائة صفحة من القطع المتوسط واحتوت على أربع عشرة قصة قصيرة وقصيرة جداً. ويلاحظ على هذه القصص أنها كتبت خلال مدة زمنية طويلة نسبياً فمنها ما كتب في عام 1996 وما كتب في عام 2010. يذكر أن شفيق طه النوباني قاص وناقد حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث، وقد صدر له كتاب "الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث: عبد الرحمن ياغي أنموذجا" واشترك في تأليف عدد من كتب المناهج المدرسية، ونشر عشرات المقالات والدراسات والقصص القصيرة في الصحف والمجلات الأردنية والعربية.

وقد جاء في الغلاف الأخير من الكتاب مقتطف من قصة العربون: "البرود الذي ما كان له أن يرتقي إلى حال من السخونة، أو أن يتدانى إلى مستوى التجمد حال ترقد في زيدون منذ مدّة. وهو على أية حال لا يستطيع تحديد هذه المدّة... سنة... أو يوم... أو شهر... فالأمر سواء.

بلورات الجليد منتشرة عبر الشارع بلا وجهة أو شكل مستقر، والحافلة تسير عجوزًا سقطت من شعره آخر شيبة، طريق متعرج تحفة أشجار السرو المتجمدة.

سنة ليست كباقي السنين. غزاها الثلج من بداية أيلول، وتكوّم جليدًا إلى كانون. متى ستنفكّ محنة الجليد؟ سؤال تداولته ألسن كثيرة. وقد توقفت البلاد عن الحركة في البداية، لكن الحاكم قال بأن لا استسلام للطبيعة الحائرة".





رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي

لسوسن البياتي

صدر كتاب "رؤية جمالية في قصص صبحي فحماوي" لسوسن البياتي عن دار الحوار للنشر والتوزيع في اللاذقية-سورية، ينهض منهج القراءة في هذا الكتاب على فعالية قراءة حرّة تفيد من آليات نظرية السرد وتقاناتها المعروفة، التي تستخدم لفحص ومعاينة النص السردي وكشف مكوناته وتحولاته وطرائق اشتغاله، لكنها تنحاز إلى حرية القراءة في السعي إلى فتح مغاليق النص السردي القصصي عند صبحي فحماوي، عبر استنطاق الرؤية الموضوعية والجمالية التي تكتنز بها القصص، وتحاول من خلالها التعبير عن رؤية الراوي في مقولة قصصية يجتهد القاص في تكريسها وإشاعتها والعمل على ترويجها.

بين المخيلة والواقع

◄ أمجد ناصر

تمدنا القراءات بصورة عديدة لما نقرأ. ونفشل غالباً، في مطابقة صور القراءة بصور الواقع. نقرأ رواية، مثلاً، ونتخيل صوراً لشخوصها، ثم عندما تقدمها السينما أو التلفزيون، في فيلم، أو مسلسل، لا نجد شبهاً كبيراً يذكّر بها. يحدث هذا أيضاً، مع الأمكنة. فما نقرأه عنها لا يتطابق، بالضرورة، وواقعها. هكذا كانت صورة القاهرة، عندما زرتها أول مرة، أجمل من واقعها. كانت صورتها في الروايات، أفلام الأبيض والأسود، مختلفة، كثيراً، عما وجدتها عليه.

هل يشبه هذا تصورنا للمهن؟

المهن درجات من حيث أثارتها للمخيلة وتوليدها انطباعات خاصة عن أصحابها. الانطباعات التي نرثها من طفولتنا الباكرة عن المهن، نادراً ما تتغير، رغم التصحيح أو الإضافة، الحذف أو القلب، الذي تمارسه المعرفة العلمية والعملية اللاحقة عليها.

تتكون صور المهن في المخيلة من مصادر شتى: المحيط العائلي، أتراب الجوار، القراءات والمطالعات الأولى، إضافة إلى تراكيب فنتازية تقوم بها المخيلة الطفلية الحرة.

ورثت، شخصياً، من الطفولة انطباعات لها تلاوين وهالات خاصة حول عدد من المهن، لم تتغير، تقريباً، على مدى الأيام، ولم تفلح «المعارف» التي ألقت بها الحياة في طريقي، في تغيير صورها الباكرة.

فمن خزائن الطفولة ورثت إعجابا منقطع النظير بسائقي القطارات وبالمتع المتخيلة لحياتهم المهنية. فهم أشخاص ذو قامات طويلة ناحلة، وجوههم رضية، متفائلة، أعينهم تحدق في البعيد. آباء طيبون يغمرون أبناءهم بحنان آسر. ظلت صورة سائق القطار (لم نعرف آنذاك سوى قطار سكة حديد الحجاز) صورة شاعرية، حتى التقيت في مقهى «اللاتيرنا» الدمشقي في أواخر السبعينات بركات لطيف الذي عرفت أنه سائق قطار وشاعر معاً. وساهم بركات لطيف، من دون أن يدري، في تعزيز الصورة الشاعرية لسائقي القطارات مع أنه لم يكن طويل القامة كما افترضت المخيلة. في ما بعد، جئت إلى بلاد رأيت فيها سائقي قطارات جسماء، تفوح من أفواههم رائحة البيرة، لا أثر للشاعرية على وجوههم المكفهرة كسماء بلادهم.

◄ شاعر من الأردن.

ومن صور مخيلة الطفولة صورة البحار. وهي آسرة، تتفوق على نظيراتها لجهة سعة الأفق والشاعرية، بل قل الرومانسية التي تطبعها، كيف لا ونحن أمام أسطورة تقول إن للبحار عشيقة في كل ميناء، وله في كل بلد مغامرة، ومع كل موجة حكاية!

والبحار في صورة الطفولة: شاب تفيض القوة من صدره العريض ومن حركات يديه ، شعره طويل، لامع، مرسل، ثيابه البيضاء، الموشاة بخطوط زرق مدروسة، نظيفة، تتوهج فيها أزرار ذهبية، وفي عروة سترته تشرق قرنفلة حمراء. وعندما كبرت عرفت بحارة محطمين من التعب، ثيابهم رثة، تفوح منهم روائح الزنخ، شعورهم ملطخة بالزيت والشحم والملح، لا عشيقات لهم سوى صور المطربات والممثلات الملونة المقتطعة من المجلات والتقويمات ملصقة على جدران قمراتهم.

ويمكننا، بطبيعة الحال، أن نفهم لماذا كنا ننجذب، كأطفال، للزّي العسكري وكيف كنا نرغم ذوينا على شراء بزات عسكرية، بنياشينها ومسدسها وذخيرتها المزيفة لنقف أمام كاميرا المصور. من منا، نحن الذين عشنا أيام «أخي جاوز الظالمون المدى» لا يملك صورة في زي كهذا؟ في ما يخصني، صحوت على الدنيا وكانت الثياب العسكرية هي الزي الرسمي للأب ومعظم الأقارب.

صورة الضابط غير محايدة بالنسبة لي على الأقل. فهي صورة تأخذ ملامحها من صورة الأب: الرجل المنذور للأمر والنهي، المطاع، الصارم، المهاب، المنصرف بميقات، والحاضر بميقات، الذي يفسح له الآخرون طريقاً ليمر، وفي المجالس ليتصدر، الزاهي بحلته، محور الأغاني ومحط نظر النساء، أمل الوطن وعماد القوم!

ولأننا من العالم الثالث فقد عرفنا العسكر في صورتهم الأخرى، صورتهم الحقيقية أكاد أقول: إنقلاباتهم وبلاغاتهم الرقم واحد، بعصيّ المرشالية التي يهشون بها على شعوبهم كما لو كانت قطعان ماشية سائبة.

هل تغيرت صورة الزّي العسكريّ المحمولة في المخيلة من زمن الطفولة بعد تراكم خبراتنا المأسوية مع العسكر؟ نعم، على الأغلب. فكيف يمكن أن ننسى صور قادتنا المؤبدين الذين يهدّدون بمطاردة شعوبهم «زنقة زنقة»، أو بتلك الدبابات التي تجوب المدن لتأديب «الشعب العاصي».. والأعداء على بعد مرمى حجر!